PG2410
.S44
1927

Kak pisat' stat'i, stikhi i ras-
skazy.

G. A. Shengeli

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PG2410
.S44
1927

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00024004710

Г. А. ШЕНГЕЛИ

Доцент I Моск. Гос. Ун-та

КАК ПИСАТЬ

СТАТЬИ, СТИХИ И РАССКАЗЫ

ИЗДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ,
ИСПРАВЛЕННОЕ И ДОПОЛНЕННОЕ
16—21 ТЫСЯЧА

ИЗДАТЕЛЬСТВО ВСЕР. СОЮЗА ПОЭТОВ
МОСКВА 1927

Г. А. ШЕНГЕЛИ.
Доцент I Моск. Гос. Ун—та.

370
Ш-47
PG 2410
.S44
1927

КАК ПИСАТЬ
СТАТЬИ, СТИХИ И РАССКАЗЫ

Инв-2290

ИЗДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ,
ИСПРАВЛЕННОЕ И ДОПОЛНЕННОЕ

ШЕСТНАДЦАТАЯ—ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ ТЫСЯЧА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ВСЕРОССИЙСКОГО СОЮЗА ПОЭТОВ.
МОСКВА 1927.

Отпечатано в типографии „Шестой Октябрь", г. Сергиева, Московск. г.
в колич. 6.000 экз. Главлит № 80.565

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Что такое литература

У каждого человека есть свои мысли, чувства и желания. Человек живет в обществе. Его окружают члены семьи, друзья, товарищи по производству, по службе, по партии и так далее. И у каждого человека есть потребность, есть необходимость делиться с окружающими его людьми своими мыслями, чувствами и желаниями. Без этого жизнь в обществе была бы невозможна. Исчезло бы распространение полезных мыслей и изобретений, исчезла бы возможность всякой совместной работы, совместной борьбы за лучшую жизнь. Человек был бы равен животному. Главным средством общения людей является человеческая речь.

В нашей повседневной жизни мы пользуемся преимущественно устною речью; письма мы пишем довольно редко, свои воспоминания и размышления записываем еще реже. Но, как только мы хотим вступить в общение с целым обществом, мы почти всегда пользуемся речью письменной. Иначе и невозможно. На самом большом митинге может присутствовать только несколько тысяч человек, т.-е. ничтожная часть населения. Затем, совсем не одно и то же слушать речь или читать: если мы не поймем сразу какого-нибудь места, мы можем задуматься над книгой, перечитать то, что осталось непонятым, а слушая устную речь, мы не имеем возможности помедлить, переспросить. Кроме того, часто мысли, которые излагаются, так обширны, что для высказывания их потребовались бы целые месяцы беседы, целые десятки митингов, что крайне затруднительно. Наконец, нередко ученый или политический деятель обращается не только к своим современникам, но и к потомкам. Например, Маркс родился свыше ста лет назад, а умер свыше сорока лет назад, но и теперь мы пользуемся мыслями Маркса. Это возможно лишь потому, что эти мысли были изложены Марксом в письменном виде, и так обнародованы. А если бы Маркс излагал свое учение только устно, и его ученики запо-

минали бы и передавали дальше тоже устно, то уже через год мысли Маркса были бы перевраны до неузнаваемости.

И вот, речь, которая предназначена для широкого общественного распространения и с этой целью записана, называется литературным произведением, а вся совокупность таких произведений — литературой. Человек же, занимающийся постоянно писанием литературных произведений, называется литератором, писателем.

Какая бывает литература

Некоторые писатели пишут книги, имеющие немедленное применение к жизни. Такими книгами являются, например, учебники, справочники, указатели. Такого рода литература называется прикладной. Книги другого рода пишутся учеными, которые исследуют какие-либо явления природы или общественной жизни. Такая литература называется научной. Книги, имеющие целью воздействовать на волю читателей, побудить их к каким-либо поступкам, составляют агитационную литературу. Литература, откликающаяся немедленно на разные явления жизни, то просто сообщая о них, то об'ясняя читателям смысл и значение этих явлений, называется журнальной литературой, потому что обнародывается, главным образом, в газетах и журналах.

Литература всех этих родов теснейшим образом связана с действительностью. Нельзя, например, писать исследование о несуществующих явлениях, о каких-нибудь драконах, или о людях с песьими головами; нельзя написать учебник о том, как из песка веревки вить; нельзя призывать граждан к тому, чтобы кушать спичечные коробки или кусать себя за локоть; нельзя сообщать о том, что через Москву потекла река Нева, или что в Ленинграде строются летающие дома. Все то, что не является действительностью или не считается ею, не может быть предметом литературы названных родов.

Но есть еще род литературы, стоящий несколько особняком. Это — литература художественная. Она, конечно, тоже связана с жизнью, но связана по особенному. Ученый, пишущий о свойствах воздуха или о государственном строе Китая, не вправе ни на одну черточку отойти от действительности, но автор художественного произведения может дать волю своему воображению: писать о несуществующих людях, о вымышленных событиях, о своих личных чувствах и прочее. Мы все, например, видели луну; ученые измерили ее, сняли с нее фотографию, изучили ее поверхность, но на луне никто не был. А французский писатель Жюль Верн написал повесть „Путешествие на луну", где рассказывается, как три смелых путешественника отправились на луну в пушечном ядре, — и мы все читаем эту повесть с интересом. Спрашивается, какое

значение имеет для общества такая вымышленная или полувымышленная литература? А вот какое. Читая какую-нибудь повесть, хотя бы повесть Гоголя „О том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем“, мы так ясно, так хорошо представляем себе этих людей и всю историю, с ними связанную, что они проходят перед нами, как живые. И мы начинаем сознавать, что такие истории правдоподобны, что такие люди бывают. Другими словами, перед нами проходит *та же действительная жизнь, только сгущенная*, собранная, в которой писатель подметил такие черты, каких мы сами не замечали. Фотографы проделывают иногда такую штуку: снимают несколько человек, а потом из их портретов делают один, общий, складывая их друг на дружку; те черты, которые являются общими для всех портретов, выйдут очень резко; те, которые есть только в некоторых портретах, выйдут тоже, но не так отчетливо, а те черты, которые имеются только у одного или у двух портретов, не выйдут вовсе. Такой общий портрет будет похож на каждого из снимавшихся, и в тоже время покажет никогда не существовавшее в действительности лицо. Точно также и художественное произведение дает „общий портрет“ жизни, и для нас важно видеть жизнь в ее общих, повторяющихся, а не случайных чертах. Другие же произведения художественной литературы, вроде названной повести Жюля Верна, удовлетворяют потребность в занимательном чтении: нам интересно, вместе с теми, о ком пишет писатель, побывать в сказочных странах; пережить необычайные приключения. Наконец, те произведения, в которых писатель рассказывает о своих личных чувствах и переживаниях, ценны для нас потому, что мы узнаем в писательских переживаниях наши собственные или похожие на наши.

Но, кроме того, художественные произведения пишутся так, что доставляют художественное наслаждение. Возьмем, например, стихотворение Пушкина „Виноград“:

Не стану я жалеть о розах,
Увядших с легкою весной:
Мне мил и виноград на лозах,
В кистях созревший под горой.
Краса моей долины злачной,
Отрада осени златой,
Продолговатый и прозрачный,
Как персты девы молодой.

О чем здесь говорится? Об очень незначительном: розы уже отцвели, а мне их не жалко, потому что уже виноград поспевает. Чистый пустяк. Но этот пустяк рассказан так красиво, так звучно, что нельзя не залюбоваться. Таким образом, худо-

жественные произведения сделаны так, имеют такую форму, что доставляют читателю художественное наслаждение, приносят радость,—и в этом другое их важное значение.

Какие бывают писатели

Если мы возьмем произведения Ленина, мы увидим, что в них есть произведения чисто научные, затем произведения агитационные, затем журнальные: разные статьи по разным текущим вопросам, но нет ни рассказов, ни повестей, ни стихов. В произведениях Пушкина мы найдем, главным образом, стихи, затем немного рассказов, одну научную работу и немало журнальных статей. Древний писатель Гораций писал одни стихи, а товарищ Сосновский, сотрудник „Правды", пишет преимущественно журнальные статьи. Таким образом, у писателя есть одна какая-нибудь писательская специальность, а если и несколько, то одна основная, главнейшая. Ленин был политическим деятелем, и все его сочинения, агитационные, журнальные, научные, имеют один предмет: общество, социальный строй, революцию. Такого писателя мы называем публицистом. Пушкин писал, главным образом, стихи, а Гораций только стихи. Их мы называем поэтами. А Гончарова или Горького, писавших почти исключительно романы, повести и рассказы, мы будем называть прозаиками или беллетристами. Товарищ же Сосновский будет журналистом.

Наш учебник имеет целью указать рабкору некоторые основные писательские правила, которые необходимо знать начинающему журналисту, поэту и беллетристу.

При этом надо иметь ввиду, что эти правила представляют собой лишь азбуку писательского мастерства; усвоив их, начинающий писатель должен еще очень много и упорно работать, пока ему удастся найти уже свои приемы, свои способы строить статью, рассказ или стихотворение. Произведения очень талантливых писателей обыкновенно имеют особенный облик, свойственный только данному писателю, имеют собственный стиль. Роман Достоевского не спутаешь с романом Льва Толстого,—так они отличаются языком, способами обрисовки действующих лиц, течением и показом событий, о которых идет речь. Так же резко отличается стих и язык Пушкина от стиха и языка Некрасова,—и так далее. Но выработать свой собственный стиль удается очень немногим, и то далеко не сразу. Только овладев начальными и общими приемами, можно стремиться к дальнейшей разработке их, к созданию своего стиля. Если же это и не удается, по свойствам и размерам дарования,—то во всяком случае писательская азбука даст возможность быть грамотным и полезным рядовым работником литературы и журналистики.

Надо учиться

Один человек родится с очень хорошим зрением, другой с большой силой, третий со способностью быстро считать, четвертый со способностью рисовать, пятого природа наделяет писательским талантом. Без врожденных способностей, без таланта ничего хорошо делать не будешь. Но всякую способность можно развить и усилить, и можно погубить, если не знаешь, как развивать, какое ей дать направление. Мы знаем, что часто более слабый человек может побороть более сильного только потому, что слабый знает приемы борьбы. Также и писатель: очень способный от природы может писать хуже менее способного, но лучше знающего приемы или, как говорится, технику писательского дела. Поэтому каждый, кто чувствует в себе охоту и влечение к писательству, должен учиться. Такая писательская учеба укрепит и усилит природную способность и избавит начинающего от неверных шагов, от бесплодной траты силы в поисках того, что давно известно.

Как учиться

Если мы хотим выучиться слесарному делу, мы идем к опытному слесарю, смотрим на его работу, заучиваем названия его инструментов, спрашиваем его, что и как, и понемногу сами начинаем работать, исполняя сначала более легкую, а потом все более и более трудную работу.

И начинающий писатель должен обратиться к произведениям опытных писателей и на этих произведениях учиться своему мастерству. Но сначала следует знать, на что надо обратить внимание, иначе можно подметить второстепенные части, а главное пропустить.

И вот, помочь начинающему писателю разобраться в мастерстве опытных писателей и должен наш учебник. Сам по себе он научит только основному, но рабкор, твердо усвоивший это основное, легко сам отыщет у Ленина, у Толстого, у Пушкина те уроки мастерства, которые ему нужны.

Надо помнить, однако, что писательское мастерство меняется не только у отдельных писателей, но и в различные годы,—смотря по тому, какие требования пред'являет к писателю читательская масса. Поэтому, начинающий писатель должен знакомиться с произведениями не только современными или близкими, но и со старыми,—должен изучать историю литературы, как по самим произведениям, так и по книгам ученых, занимавшихся историей литературы. Только тогда начинающий поймет правила писательской техники не как мертвый, раз навсегда придуманный закон,—а как гибкую „инструкцию", которая видоизменяется, сообразно времени, обстоятельствам и личным вкусом писателя.

Свойства писателя

Всякий писатель отличается наблюдательностью, т.-е. уменьем подметить в человеке, в предмете, в явлении как можно больше черт и свойств, и затем выделить из них главнейшие.

Предположим, что в музее древностей выставлена золотая корона какого-нибудь древнего царя. Подойдет к такой короне золотых дел мастер и в первую голову обратит внимание на чеканку короны, на накладные украшения, на качество золота, словом, на то, что относится к его специальности. Подойдет к короне слабосильный горожанин и подумает: как такую тяжесть умудрялись таскать на голове? Подойдет спекулянт и заметит, что из такого количества золота можно было бы начеканить столько-то десятирублевок. Барышня представит себе, что золотой цвет короны очень подходил бы к ее черным волосам. Ученый, изучающий древности, сразу подметит те признаки, по которым можно определить возраст этой короны, страну, где ее сделали. Художник подметит красоту линий. Политический деятель подумает, что на эту ненужную роскошь тратились народные деньги. Словом, каждый подметит то, что ему всего ближе и понятнее. А писатель обратит внимание на все это сразу, и в его воображении сразу встанет образ древнего тирана, облагающего народ непосильными податями, переплавляющего свезенную со всей страны золотую монету в слитки, заказывающего золотым чеканщикам и художникам украшения, с натугой носящего на голове золотой венец, из-под которого выбиваются густые черные пряди волос, живущий в то время, когда великий Рим был еще жалкой деревушкой, и когда Египет и Вавилон боролись за обладание Аравией,—словом, соединит в одно целое все то, что порознь видел и подмечал каждый посетитель.

Затем, писатель обладает широким запасом знаний в самых различных областях и постоянно этот запас пополняет. Этому способствует, конечно, обширное чтение книг. Но, так как все знать невозможно, то писатель должен отдавать себе ясный отчет в том, что он знает и чего не знает. Это очень важно. В самом деле: я могу превосходно знать быт рязанского крестьянина и вовсе не знать или очень плохо знать жизнь американских богачей. Тогда о рязанском крестьянине я могу написать яркий и правдивый рассказ, а если стану писать об американцах, то наворочу всякого вздору. Один иностранный писатель, никогда не бывавший в России, стал писать о ней, и написал, что „боярин сидел под развесистой клюквой и пил самовар с варениками". Точно также, если я пишу стихотворение о ревности, никогда не испытав этого чувства, то мое стихотворение выйдет неверным, фальшивым.

Затем, и это, пожалуй, самое главное, писатель превосходно знает язык. Если язык служит для выражения мыслей и чувств, то богатство мыслей и тонкость чувств требуют для своего выражения очень богатого и гибкого языка. Австралийские дикари пользуются всего несколькими десятками слов; этих слов достаточно, чтобы передать их крайне скудные мысли. Мы, в нашей повседневной жизни, говоря о всяких обыкновенных вещах, связанных с домом, с семьей со службой, пищей, городом и так далее, пользуемся тысячью, полутора тысячами слов. Наш бытовой кругозор несравненно шире, чем у австралийского дикаря. Но вот великий английский писатель Шекспир применяет в своих сочинениях почти двенадцать тысяч слов. Французский писатель Мольер пользуется семью тысячами слов. У нашего Пушкина, по приблизительным подсчетам, должно быть около десяти тысяч слов. Из этих чисел видно, как велико словесное богатство мировых писателей, и, значит, как тонко, ясно и гибко могли они передать каждую свою мысль, каждый ее оттенок, как тонко и отчетливо описать то или иное.

И начинающий писатель должен постоянно расширять свое природное знание языка. Для этого следует опять-таки побольше читать, прислушиваться к говору рабочих, крестьян, интеллигентов, подмечая ранее неизвестные слова и новые обороты, наконец, следует изучать словари. Лучший русский словарь — это словарь Даля. Полезно также знакомиться с разными техническими указателями, вроде медицинских, инженерских, военных, морских и других справочников. Полезно, для расширения своих словесных возможностей, проделывать следующее упражнение: описать какое-нибудь явление или предмет,—например, закат солнца, собрание, машину и т. п.; затем,—описать его вновь, стараясь передать те же черты и свойства, которые были указаны в первом описании, но пользуясь, по возможности, другими словами, имеющими то же или близкое значение. И так—несколько раз описывать одно и то же.

Однако, одного запаса слов недостаточно. Надо еще знать, что такое слово само по себе, какова его природа; надо уметь различать в нем, помимо основного смысла, еще очень многое.

Смысловые оттенки

У каждого слова имеется определенный смысл, определенное значение. Но вот возьмем ряд слов: лошадь, конь, кобыла, жеребец, мерин, кляча, одер. Все эти слова—„лошадиные“: каждое из них означает лошадь. Но „лошадь“ это именно лошадь, а не корова и не овца; кобыла это лошадь-самка; жеребец это лошадь-самец; мерин это холощенный жеребец; конь — в некоторых местностях обозначает то же,

что мерин, но чаще обозначает хорошую лошадь; кляча, одер —дрянная, бессильная лошадь. Мы видим, что у всех этих слов к общему их значению „лошадь“ присоединяются еще дополнительные значения. Многие слова могут быть об'единены в такие пачки, и писатель должен ясно представлять себе дополнительные значения каждого слова. Без этого часто выходит либо смысловая путаница, либо неловкость, грубость языка. Мы все знаем, например, слово „конница“; ну, а если бы кто вместо этого слова сказал „лошадница“ или „жеребечница“? Вышел бы сущий вздор. Почему? Потому, что в древне-русском языке слова „лошадь“ не было, вместо него общим словом был „конь“; в конных же армиях были и жеребцы, и кобылы, и мерины,—нельзя было сказать, что армия сидит непременно на жеребцах; и было выбрано общее слово; затем, когда появилось в русском языке слово „лошадь“, слово „конь“ получило дополнительное значение хорошей лошади, и этот дополнительный признак оказался очень устойчивым для конной армии, потому что в нее отбирались преимущественно хорошие лошади. И теперь, хотя бы армия сидела на самых дрянных, заморенных лошадях,—язык не позволяет нам, мы это ясно чувствуем, сказать иначе, чем „конница“. А слово „лошадница“ приобрело совсем другое значение, происходя от „лошадник“, что значит либо страстный любитель лошадей, либо конский барышник. Признак „хорошести“, приклеенный к слову „конь“ и „конница“ очень сильно чувствуется и в таком словосочетании: „конская ярмарка“: никогда не говорится „лошадиная ярмарка“, так как предполагается, что на ярмарке торгуют только хорошими лошадьми.

На этом примере ясно видно, что часто точное значение слова осложняется многими оттенками. И писателю необходимо уметь улавливать в слове эти оттенки, чтобы сделать свою речь точной, отчетливой, чтобы уметь выразить мысль с полной ясностью.

Наряду с этим, надо иметь в виду, что иногда значение одного и того же слова меняется в зависимости от связанных с ним слов. Например, „лошадь пала“, „крепость пала“; „рубль пал“; здесь одно и то же слово: „пала“, „пал“—в первом случае обозначает: „околела“, во втором: „сдалась“, в третьем: „понизился в цене“. Во всех этих случаях слово „пал“, „пала“ употреблено не в собственном значении, происходящем от „упасть“, а в переносном. При этом порою и переносные значения имеют свои оттенки: „лошадь пала“ — „умерла“; „пала за свободу“ — „умерла“; — но в первом случае у слова „пала“ есть оттенок брезгливости, презрительности, а во втором—оттенок торжественности. И если мы скажем: „монархия пала как кляча“, то презрительный оттенок слова „пала“, зависящей от соединенного с ним слова „кляча“, перенесется на „монархию“, переставшую существовать.

Также следует вообще различать слова „обиходные", „торжественные", „грубые", „нежные", „казенные", „домашние" и т. п., — имеющие особую окраску, в зависимости от того, в какой области жизни эти слова применяются. Положим, что в рассказе жена письмом просит мужа зайти к знакомому, живущему там-то, и муж ей отвечает таким письмом: „Спешу уведомить, что, согласно твоему письму от такого то числа, я посетил Ивана Ивановича Петрова, проживающего по Московской улице в доме номер пятый"... Здесь почти все сочетания слов — „казенные": „спешу уведомить", „согласно письму", „от такого-то числа", „проживающего",—такими словами и оборотами пишутся официальные отношения, а не письма супругов. Поэтому, писателю необходимо хорошо чувствовать слово со стороны его бытовой употребительности.

Но вот, если автор выводит в рассказе какого-нибудь закостнелого чиновника, насквозь пропитавшегося канцелярией,— он может заставить его написать жене письмо именно „казенными" словами, как в приведенном примере. Тогда выбор слов и оборотов послужит обрисовке данного действующего лица.

Русские и иностранные слова

Словарный состав каждого языка не вполне чист: вместе со словами национальными в нем имеются слова, заимствованные из чужих языков. Такие заимствованные слова называются варваризмами. В русском языке также много варваризмов: большинство слов, относящихся к технике, к производству, как, например, фабрика, мастер, дизель, аккумулятор—иностранные слова; также слова, имеющие отношение к политике: политика, комитет, партия, комиссия, центральный и многие другие. Многие варваризмы вполне обрусели. Например, фабрика, мастер, — вполне русские слова, столь давно они существуют в языке и стали столь привычными. Слово ярмарка, например, немецкое, происходит от „яр"—год и „маркт" —рынок, и значит „годичный рынок"; слово „кнут"—татарское, слово „поп"—испорченное греческое. Но очень большое число варваризмов сохранило отпечаток своего иностранного происхождения.

И писателю необходимо отличать варваризмы от национальных слов и, во-первых, стремиться к тому, чтобы отчетливых, не обрусевших варваризмов было в речи как можно меньше, чтобы они применялись только тогда, когда невозможно найти соответственное русское слово. Между тем, очень многие из начинающих журналистов стремятся к тому, чтобы наворотить как можно больше иностранных „умных" слов, и тем создают малопонятную читателю и неприятную для рус-

ского уха речь. Этого надо решительно избегать. Но не следует думать, что необходимо, вместо иностранного слова, при отсутствии соответственного русского, это русское слово изобретать, переводить с иностранного на русский, часто создавая уродливое и смешное слово. Например, один старинный писатель, Шишков, стремясь совершенно изгнать варваризмы, предлагал вместо „калоши“ говорить „мокроступы“, вместо „бильярдный кий“ говорить „шаропих“. Это уже крайность. Правило такое: если есть русское слово, незачем употреблять иностранное. Если точного русского слова нет, — употребим иностранное.

Общие и областные слова

Русский язык не представляет собою чего-то вполне стройного и единого: в русском языке существует немало говоров, отличающихся как произношением, так и словарем. Самарец говорит иначе, чем туляк, и жители Сибири пользуются иным говором, чем москвичи. И вот, из огромного количества слов, имеющихся во всех говорах русского языка, многие слова употребляются только в одной какой-нибудь части нашей страны, а в других частях употребляются другие слова в том же значении. Например, русское слово „поляна“ в Сибири неизвестно, вместо него там существует слово „елань“, а этого слова не поймут под Москвой. В средней России говорят „жулик“, „бродяга“, а в южной России в ходу соответственное слово „ракло“, хотя и те слова известны. И слова, имеющие повсеместное употребление, понятные во всех концах страны, называются о б щ и м и, а те которые употребляются только в какой-нибудь губернии, а в других неизвестны,—называются о б л а с т н ы м и или п р о в и н ц и а л и з м а м и.

Русский литературный язык сложился из московского говора, и в общем стремится к тому, чтобы состоять, главным образом, из общих слов, избегая областных, избегая провинциализмов. Всякий раз, когда писателю приходится выбирать между областным словом, употребляемым, скажем, в той местности, откуда писатель родом, и словом общим,—следует употреблять именно общее слово, чтобы быть понятным как можно большему числу читателей. Следует избегать и областных словосочетаний. В Московской губернии, например, говорится „скучать о ком-нибудь“, а в южной России употребляется другой оборот: „скучать за кем-нибудь“. В литературной речи необходимо употребить именно московский оборот. Научиться московскому наречию, живя где-нибудь в Сибири, можно путем широкого чтения, так как литература, как мы уже говорили, выросла на московском наречии.

Но иногда, как раз в художественной литературе, писатель нарочно применяет областные слова и обороты. Это делается с целью усилить выразительность речи. Например, в рассказе действуют интеллигент и крестьянин; их говоры - отличаются один от другого: интеллигент употребляет литературный книжный язык, а крестьянин выражается проще, и в его речи будут „неправильные", т.-е. нелитературные обороты. Писатель и заставит одного говорить так, а другого иначе. Но следует иметь в виду, что и здесь не надо ударяться в излишнюю крайность. Например, у нас есть фраза (фразой называется осмысленное сочетание слов): „Сережа, овцы побежали в картофель". В крестьянской речи, в некоторых местах, вместо „Сережа" говорится „Серега", вместо „овцы"—„вовцы", вместо „побежали"—„побегли", вместо „картофель"—„картоха"; но так говорится в разных местностях. А если писатель заставит своего крестьянина в рассказе выразиться: „Серега, вовцы в картохи побегли",—то мы получим неверную, фальшивую фразу. Следует соблюдать меру, областными словами и оборотами не следует напичкивать все то, что говорят в рассказе крестьяне, рабочие, сибиряки, уральцы, рязанцы; областными словами опытный писатель только слегка сдабривает свой рассказ,—как мы в пищу кладем только маленькую щепотку соли. Читая произведения Гоголя, Толстого, Островского, Горького, начинающему писателю полезно всмотреться в то, как говорят у них действующие лица рассказов, и чем эта речь отличается по словарю и оборотам от речи самого автора.

Старинные и новые слова

Язык живет и непрерывно изменяется с течением времени; эти изменения происходят очень медленно, но, если посмотреть на речь наших предков, живших лет сто назад, то уже можно подметить большие различия. Эти различия в том, что одни слова постепенно выходят из употребления и заменяются другими, что изменяются сами обороты речи. Встарину, вместо слова „ступка", употреблялось слово „иготь", вместо слова „бархат"—слово „изарбат", вместо „театральный зритель"—„театральный смотритель",—а теперь смотрителем мы называем человека, наблюдающего за порядком, за целостью имущества, вместо слова „свидетель", употреблялось слово „видок" и т. д. Теперь мы говорим: „я немного подождал", а встарину говорилось: „я подождал мало"; мы говорим: „хлеб, выросший на полях", а встарину говорилось: „злак, на нивах произросший". Такие старинные слова и обороты называются архаизмами. Вообще литературный язык избегает архаизмов, но в художественной речи они иногда применяются нарочно,—так же, как и провинциализмы,—для большой выразительности. Архаизмы придают речи, сами по себе, большую

торжественность: кроме того, описывая какое-нибудь старинное здание, или заставляя в рассказе говорить какого-нибудь очень старого человека, писатель охотно применяет архаизмы, потому что они самой своей старинностью, ветхостью подойдут к описываемому.

Наоборот, в языке существуют слова, созданные только что, на нашей памяти. Такие слова, как „обмотки", „окопники", „шкурник", „нэпман"—появились в языке за последние десять лет. Такого рода слова называются неологизмами. Особняком стоят неологизмы, образованные путем сокращения и слияния слов. Вместо „специалист" мы говорим „спец", вместо „автомобиль"—„авто", вместо „Совет Народных Комиссаров" мы говорим „Совнарком", соединяя в одно слово первые слоги этих трех слов, вместо „Высшее Учебное Заведение", мы говорим „вуз", соединяя в слово первые буквы этих слов. Такие неологизмы не являются словами в полном смысле, это значки, условные обозначения. Для журнальной речи они вполне подходят, но в художественной речи их следует избегать, пользуясь только наиболее устоявшимися и известными.

Сочетание слов

Мы говорим связными словами, находящимися между собой в правильных сочетаниях. Если мы скажем: „мне на утром хочется не базар итти", то в этой путанице ничего понять нельзя; но эти же слова, поставленные связно, выражают определенную мысль: „мне не хочется утром итти на базар". В нашей речи, мы, конечно, умеем связать слова, и указанной путаницы у нас не получится; но одно дело связность, а другое—выразительность, изящество фразы, художественность. Возьмем фразу: „Иван завтра утром пойдет на рынок". В этой фразе может быть пять различных смыслов: во-первых, мы можем желать выразить, что именно Иван, а не Петр, пойдет на рынок: во-вторых, что именно завтра, а не сегодня Иван пойдет; в-третьих, что Иван пойдет именно утром, а не вечером; в-четвертых, что он именно пойдет, а не поедет; в-пятых, что именно на рынок, а не в магазин. Когда мы произносим данную фразу, то мы голосом выделяем нужное в данном именно смысле слово; но в письменной речи голосом ничего не выразишь, и, чтобы мысль была вполне ясна, необходимо уметь раставить слова. И вот, если мы хотим придать этой фразе первый смысл, мы напишем: „завтра утром на рынок пойдет Иван". Если желательно придать второй смысл, то фраза сложится так: „Иван пойдет на рынок утром завтра". Если нужен третий смысл, фразу надо построить так: „Иван завтра пойдет на рынок утром". Если нужен четвертый смысл, то построение будет таким: „Иван завтра утром на рынок пойдет". Наконец, пятый смысл будет выражен так: „Иван

пойдет завтра утром на рынок". Мы видим, что во всех этих случаях самое важное по смыслу слово выносилось на конец фразы. Это, конечно, не единственный способ. Выделение главного слова достигается очень многими приемами; перечислять их весьма затруднительно. Начинающий писатель должен всматриваться в построение фразы у писателей опытных. Кроме этого, необходимо заботиться о чистоте фразы, о том, чтобы в ней не было нагромождено много одинаковых слов. Например: „она увидела его и его мать, и ей показалось, что она подумала, что она не хочет ей поклониться". Тут ничего не поймешь. потому что слишком много одинаковых слов, которые могут относиться и к одному и к другому лицу. Эту фразу следовало бы построить так: „она увидела его в сопровождении матери; ей показалось, что та подумала, будто ей не желают поклониться". И эта фраза недостаточно чиста. Окончательно ее исправить можно, лишь заменив одно из местоимений именем собственным: „Анна Ивановна увидела его в сопровождении матери; Анне Ивановне показалось, будто та подумала, что ей не желают поклониться". Иногда нечистота фразы зависит от того, что слова, стоящие в разных грамматических формах, звучат одинаково; например: „воспоминание влечет за собой утомление". Тут не поймешь, где главное слово, где подчиненное. И фразу следует построить так: „воспоминания влекут за собой утомление". С другой стороны, может быть звуковая нечистота фразы, например: „мое мнение, что это извержение должно привести население в смятение". Нагромождение слов, из которых каждое оканчивается на „. . ение", звучит резко неприятно; и подобных словосочетаний необходимо избегать. Звуковая нечистота фразы может быть и иной: если дается нагромождение трудно произносимых звуков, например: „вождь взглянул"; идущие подряд звуки „ждьвзгл" почти невозможно выговорить; и писателю необходимо следить, чтобы подобные звукосочетания не затесались в его речь.

Целеустремленность писателя

Писать *ни о чем* нельзя. Садясь за статью, за рассказ, за стихотворение, писатель должен знать, *о чем* он будет писать, и что он хочет сказать. Поэтому, перед писателем постоянно встают те или другие цели, те или другие задачи. Возьмем журналиста; он пишет статью. В этой статье он может стремиться осветить то или иное явление общественной жизни, или привлечь внимание общества к явлению, до того времени незамечаемому, или указать обществу линию поведения при таких-то обстоятельствах, либо, наконец, остроумно и весело поболтать с читателем, в форме шутливой беседы, рассказывая ему о том или ином событии. Во всех этих слу-

чаях у журналиста есть определенный предмет статьи, называемой темой, есть определенная общая мысль, которую он хочет высказать, называемая идеей наконец, есть решение относительно того, как он будет писать: будет ли он стараться просто и ясно изложить читателю событие, или будет стремиться убедить читателя, подействовать на его ум, или растрогать читателя, подействовать на его чувство, или же он будет забавлять читателя. Таким образом, перед писателем всегда стоит определенная цель, и к достижению этой цели он стремится. Так как при различных целях и пути к их достижению различны,—убеждать читателя приходится совсем другими способами, чем смешить,—то ясная целеустремленность, ясное сознание своей цели обязательны для писателя.

При этом следует очень старательно устанавливать для себя, на какого читателя рассчитываешь, для кого пишешь. Если писатель пишет с расчетом, что его читатели будут крестьяне, то ему приходится выбирать темы, интересующие крестьян. Крестьянину не интересно будет читать о достижениях современной живописи, например, или о новых раскопках где-нибудь на месте древнего египетского города, но о том, как в этом году будет взиматься продналог или о средствах повысить урожайность, ему прочитать интересно. Рабочему скучно читать стихи, где говорится о том, как ландыш склоняется под севшей на него бабочкой, но стихи о революции ему нужны. Интеллигент, наоборот, вовсе не станет читать рассказ о том, как умный крестьянин Потап догадался выписать отборные семена и поднял урожай вдвое, но о современной живописи прочтет с интересом. Кроме того, если писатель пишет для крестьянина, он должен иметь в виду низкий культурный уровень крестьянина и, значит, писать самым простым языком, излагать свои мысли кратко, ясно и наглядно, с примерами. Для рабочего, культурный уровень которого значительно выше, подойдут и более сложные темы, и более глубокое изложение, и насчет языка не приходится быть упрощенным: если рабочий и не поймет того или другого слова, он может пойти в клубную библиотеку и заглянуть в словарь. Все эти обстоятельства писатель должен строго учитывать.

Наш читатель должен помнить, что все, изложенное в этой главе, сказано очень сжато и мало подробно. Руководясь сказанным, можно, читая произведения опытных журналистов, беллетристов и поэтов, извлечь полезные наблюдения, но для того, чтобы знать все, относящееся к писательскому мастерству, надо прочитать еще немало книг, где все эти вопросы—о языке, о словосочетаниях и прочее,—разобраны гораздо подробнее и обстоятельнее. Мы посоветуем читателю, после основательного изучения этой книжки, прочитать книгу Томашевского „Теория литературы“.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Как писать статьи

Какие бывают статьи

Весь газетный материал (т.-е. все то, что печатается в газете) может быть разделен на две части: материал первого рода содержит осведомление читателя о том, что совершилось за день в нашей стране и за границей; этот осведомительный материал называется информационным. Весь прочий материал содержит различного рода рассуждения о том, что произошло, о том, что следует делать, на что следует обратить внимание, и так далее; этот материал носит название статейного, хотя бы кое-что в нем и было написано в форме заметки.

Информационный материал, или просто информация, делится, в свою очередь, на отделы. В одном отделе дается информация о политических событиях в СССР и за границей, например, о смерти Керзона, об ультиматуме Франции, посланном германскому правительству, о происшедших в Саратове выборах в городской совет и тому подобное. В другом отделе сообщается о разных событиях в производстве, о том, что такой-то завод довел выработку до довоенного уровня, что скоро поступают на рынок новым способом выделанные ткани и прочее. В третьем отделе сообщается о разных событиях из рабочей жизни, в четвертом,—из крестьянской жизни, в пятом,—о разных происшествиях в разных городах; в шестом,—о разных происшествиях в том городе, где издается газета,—этот, очень важный для газеты, особенно для провинциальной или стенной, отдел, называется хроникой; в седьмом отделе сообщается о том, что делается в театральном мире или в среде писателей и т. д.

Материал всех этих отделов пишется обычно в форме заметок, и журналист, поставляющий такой материал, называется репортером, а поставляющий хронику—хроникером.

От репортерских заметок требуется чрезвычайная краткость и точность. Размер заметки—три - четыре строки, не больше десяти. Вот образец репортерской заметки:

ВОЛОГДА, 18 мая. Заканчиваются работы по установке телефонной линии между Вологдой и Архангельском. Открытие линии состоится в ближайшие дни.

Вот еще:

ХАРЬКОВ, 19 мая. Заработная плата рабочим и служащим Донугля за апрель выплачена полностью в сроки, обусловленные коллективным договором. Зарплата выдавалась исключительно наличными деньгами.

Мы видим, что в этих заметках нет ни одного лишнего слова. Нелепо было бы к первой заметке прибавить сообщение: „Главный инженер очень рад", потому что радость или печаль главного инженера не представляет никакого общественного интереса. Нелепо было бы во второй заметке сообщить еще, что „Казначейские знаки были совершенно новенькие", потому что новизна или подержанность денежных знаков в данном случае. не имеет никакого значения. Но если бы зарплата выдавалась исключительно рваными бумажками, которых ни в одной лавке никто не хотел бы принимать, и рабочие были бы этим недовольны, то возможна была бы особая заметка:

„НАРКОМФИН, ОБРАТИ ВНИМАНИЕ.

На предприятиях таких-то выдают зарплату такими рваными бумажками, что их нигде не берут. Рабочие волнуются. Надо это устранить".

Из приведенных примеров видно, что каждая репортерская заметка говорит только об одном факте, об одном явлении и сообщает о нем только самую суть, то, что представляет общественный интерес, а обо всем прочем, имеющем малое касательство к сути дела, умалчивает. Вот образец того, что иногда представляет собою заметка, сданная неопытным репортером, и что из нее делают в редакции газеты после обработки:

„САРАТОВ, 3 мая. Как известно, беспризорных детей, не знающих отца и матери, очень много на волжских пристанях, как и во всех больших городах. Эти дети, не имея надзора, и добывая хлеб нищенством и кражами, пристают к пассажирам и часто утаскивают у них поклажу. Вчера ими был обокраден артельщик Западного банка, у которого похищен портфель с тридцатью тысячами рублей. К счастью, похитители задержаны и оказались беспризорными".

Заметка появляется в таком виде:

„КРУПНАЯ КРАЖА.

САРАТОВ, 3 мая. Вчера у артельщика Западного банка похищен на пристани портфель с тридцатью тысячами рублей. Похитители задержаны и оказались беспризорными детьми".

Мы видим, что заметка сократилась втрое. Из первоначального материала взят самый главный факт,—факт кражи,—и затем указаны похитители, чтобы лишний раз подчеркнуть необходимость борьбы с беспризорностью. Все то, что репортер говорил об изобилии беспризорных детей на волжских пристанях, все эти ненужные повторения „не знающие отца и матери", „занимаются нищенством и кражами, пристают к пассажирам и крадут"—все это отброшено, как давно известное и как не уясняющее ничего из самого главного факта.

И начинающему репортеру следует, написавз аметку, тщательно всмотреться, что является в ней главным сообщением, и постараться все прочее из заметки выбросить, вычеркнуть.

Особым видом информации являются отчеты. Отчет представляет собою обширную заметку, от двадцати до ста и более строк и излагает целую цепь фактов. Например происходит С'езд Советов. Репортер дает отчет о первом дне, об открытии С'езда. Он должен описать вид здания и зала, где происходит заседание, упомянуть об общем впечатлении, которое производят с'ехавшиеся делегаты, о том, как входит на трибуну председатель; он должен записать и передать хотя бы в сжатом виде, речь председателя, упомянуть о приветствиях, сказать, кто избран в президиум С'езда, и так далее, шаг за шагом, изложить главнейшее и интереснейшее из того, что было,—так, чтобы читатель ясно себе все это представил.

Отчеты даются о с'ездах, конференциях, о каких-нибудь обширных работах, об открытии памятников, о трудах по налаживанию производства на данной фабрике, о пожарах, о наводнениях и тому подобное. Отчет, в сущности, представляет собою целую цепь заметок, только связанных общим предметом. Пишется он с тою же краткостью и скупостью на слова, с какою пишутся простые репортерские заметки.

Статейный материал—особого рода, и требует большего труда для своего написания, больших знаний, более искусного пера. В статьях автор говорит уже не о самом факте, а по поводу факта, говорит от себя, следовательно, располагает запасом мыслей, определенной идеей, которую проводит, имеет определенное задание воздействовать на читателя в том или другом направлении. Статейный материал делится в свою очередь, на ряд видов. Обыкновенно номер газеты начинается статьей, говорящей о каком-нибудь особенно важном событии данного дня. Те события, которые, в данное время особенно

интересуют читателя, называются злободневными. И первая статья в газете говорит о самом злободневном событии, об'ясняя его смысл, значение, задачи, которые вытекают из данного события для страны и тому подобное.

Иногда в номере газеты бывает две передовые статьи; вторая носит название „подпередовой"; тогда передовая говорит о событиях внутренних, а подпередовая — о событиях иностранных, или наоборот, смотря по степени важности событий. Передовая и подпередовая, обычно, не имеют подписи автора; считается, что в этих статьях изложен взгляд самой редакции.

Статьи прочие чрезвычайно разнообразны по содержанию: в них говорится и о промышленности, и о торговле, и о народном просвещении, и о банковской политике, и о достижениях науки и техники, и так далее, — бесполезно было бы перечислять все возможные темы.

Особый вид статей представляют собою фельетоны, бытовые очерки и корреспонденции.

Фельетон преследует те же цели, что и всякая другая статья, но представляет собою не строгое рассуждение о каком-либо вопросе, а свободную, непринужденную беседу автора с читателем, беседу, в которой есть место и шутке, и остроумным сравнениям, и проявлению чувства, и так далее. Так называемый маленький фельетон обыкновенно имеет целью насмешить читателя или высмеять какое-либо отрицательное общественное явление, или отрицательное лицо.

Бытовой очерк является уже почти рассказом, с той только разницей, что в рассказе может говориться о вымышленных событиях и людях,—в бытовом же очерке рассказывается лишь о том, что есть в действительности, например, о жизни в горных деревнях Кавказа, о том, как живут рыбаки на Мурмане, или шахтеры в Донбассе, о жизни больших городов Европы, и так далее.

Корреспонденция есть статья, говорящая о любом событии, присланная сотрудником газеты с места события. Например, произошло землетрясение: сотрудник газеты, поехавший на место события, или человек, постоянно живущий там и являющийся сотрудником газеты, сообщает оттуда обо всех подробностях события. Или рабочий какого-либо завода, являющийся рабкором, время от времени присылает в газету сообщения о жизни на заводе, о работе по ликвидации неграмотности, о клубных работах, об антирелигиозной работе и проч. Содержание корреспонденций чрезвычайно разнообразно. Корреспонденция может быть и статьей, и отчетом, и бытовым очерком; может писаться сухо, как статья, или непринужденно, как фельетон. От корреспонденции требуется непосредственная, наглядная осведомленность автора и точность, жизненная правдивость подробностей.

Так как работа рабкора в центральной или губернской газете протекает, главным образом, в виде присылки заметок и корреспонденций, то и мы рассмотрим способы писания именно этого материала. Но предварительно следует на живом примере разобрать, как вообще пишется статья, какие в ней имеются части, как начинается она и как кончается. Рассмотрим статью Ленина:

„О ХАРАКТЕРЕ НАШИХ ГАЗЕТ".

Чрезмерно уделяется место политической агитации на старые темы,—политической трескотне. Непомерно мало места уделяется строительству новой жизни,—фактам и фактам на этот счет.

Почему бы вместо 200—400 строк не говорить в 20—10 строках о таких простых, общеизвестных, ясных, усвоенных уже в значительной степени массой явлениях, как подлое предательство меньшевиков, лакеев буржуазии, как англо-японское нашествие ради восстановления священных прав капитала, как лясканье зубами американских миллиардеров против Германии и т. д., и т. п. Говорить об этом надо, каждый новый факт в этой области отмечать надо, но не статьи писать, не рассуждения повторять, а в нескольких строках, в „телеграфном стиле" клеймить новые проявления старой, уже известной, уже оцененной политики.

Буржуазная пресса в „доброе старое буржуазное время" не касалась „святого святых"—внутреннего положения дел на частных фабриках, в частных хозяйствах. Этот обычай отвечал интересам буржуазии. От него нам надо радикально отделаться. Мы от него не отделались. Тип газет у нас еще не меняется так, как должен бы он меняться в обществе, переходящем от капитализма к социализму.

Поменьше политики. Политика „прояснена" полностью и сведена на борьбу двух лагерей: восставшего пролетариата и кучки рабовладельцев-капиталистов (с их сворой вплоть до меньшевиков и пр). Об этой политике можно, повторяю, и должно говорить совсем коротко.

Побольше экономики. Но экономики не в смысле „общих" рассуждений, ученых обзоров интеллигентских планов и т. п. дребедени, которая, к сожалению, слишком часто является именно дребеденью. Нет, экономика нужна нам в смысле собирания, тщательной проверки и изучения фактов действительного строительства новой жизни. Есть ли на деле успехи крупных фабрик, земледельческих коммун, комитетов бедноты, местных Совнархозов в строительстве новой экономики? Каковы именно эти успехи? Доказаны ли они? Нет ли тут побасенок, хвастовства, интеллигентских обещаний („налаживается", „составлен план",

„пускаем в ход силы", „теперь ручаемся", „улучшение несомненно" и т. п. шарлатанские планы, на которые „мы" такие мастера)? Чем достигнуты успехи? Как их сделать более широкими?

Черная доска отсталых фабрик, после национализации оставшихся образцом разброда, распада, грязи, хулиганства, тунеядства, где она? Ее нет. А такие фабрики есть. Мы не умеем выполнять своего долга, не ведя войны против этих „хранителей традиций капитализма".

Мы не коммунисты, а тряпичники, пока мы молча терпим такие фабрики. Мы не умеем вести классовой борьбы в газетах так, как ее вела буржуазия. Припомните, как великолепно травила она в прессе ее классовых врагов, как издевалась над ними, как позорила их, как сживала их со света. А мы? Разве классовая борьба в эпоху перехода от капитализма к социализму не состоит в том, чтобы охранять интересы рабочего класса от тех горсток, групп, слоев рабочих, которые упорно держатся традиций, привычек капитализма и продолжают смотреть на Советское государство попрежнему: дать „ему" работы поменьше и похуже,—содрать с „него" денег побольше? Разве мало таких мерзавцев, хотя бы среди наборщиков Советских типографий, среди сормовских и путиловских рабочих и т. д.? Сколько из них мы поймали, сколько изобличили, скольких пригвоздили к позорному столбу?

Печать об этом молчит. А если пишет, то по казенному, по чиновничьи, не как революционная печать, не как орган диктатуры класса, доказывающего своими делами, что сопротивление капиталистов и хранящих капиталистические привычки тунеядцев будет сломлено железной рукой.

То же с войной. Травим ли мы трусливых полководцев и разинь, очернили ли мы перед Россией полки, никуда не годные? „Поймали" ли мы достаточное количество худых образцов, которых надо бы с наибольшим шумом удалить из армии за негодность, за халатность, за опоздание и т. п.? У нас нет деловой, беспощадной, истинно-революционной войны с конкретными носителями зла. У нас мало воспитания масс на живых конкретных примерах и образцах из всех областей жизни, а это—главная задача прессы во время перехода от капитализма к коммунизму. У нас мало внимания, огласки, общественной критики, травли негодного, призыва учиться у хорошего.

Поменьше политической трескотни. Поменьше интеллигентских рассуждений. Поближе к жизни. Побольше внимания к тому, как рабочая и крестьянская масса на

деле строит нечто новое в своей будничной работе. Побольше проверки того, насколько коммунистично это новое.

Н. Ленин".

(„Правда", № 220, 20 сент. 1918 г., Собр. соч., т. XV).

Посмотрим на внешний вид этой статьи; ее величина немного более ста газетных строк (в газетной строке помещается 35—40 букв, считая все запятые и точки и пропуски между словами, равные каждый одной букве). Мы видим, что некоторые строки статьи печатаются, начинаясь немного правее, чем все прочие; такие отступающие вправо строки называются красными; а все количество строк, заключенное между одной и другой красной строкой, называется абзацем. Таким образом, статья разделяется на абзацы, и в каждом абзаце высказывается законченная мысль. Статья имеет заглавие и подпись, фамилию автора. В заглавии этой статьи указано просто, о чем в статье говорится; вообще же заглавия статей могут быть самыми разнообразными: в них может заключаться основная мысль статьи, например: „Побольше деловитости"; „Надо обратить внимание на транспорт"; „Долой тиранию капиталистов"; или указываться смысл того события, о котором идет речь, например: „Германские рабочие одумались"; „Идейный разброд в лагере контр-революции", и так далее. Затем мы видим в данной статье, что некоторые слова и фразы напечатаны с более редкой расстановкой букв, чем прочие, например, в шестом абзаце. Такая редкая расстановка называется разрядкой. Иногда, вместо разрядки, некоторые слова и фразы печатаются другим шрифтом, чем прочие; такое выделение называется курсивом. Разрядка и курсив применяются тогда, когда надо обратить внимание читателя на важное по смыслу слово или фразу. В рукописи соответственные места просто подчеркиваются. Некоторые слова и фразы взяты в кавычки, заключены в знаки: „". В кавычки берутся приводимые чужие слова, также названия сочинений, названия фабрик, кораблей, аэропланов и тому подобное; наконец, в кавычки берутся слова, употребляемые с насмешкой в обратном смысле: например, говоря о людях, выставляющих себя честными, но являющихся продажными, пишут: эти „честные" люди. Затем в статье имеются сокращения: вместо „и тому подобное", „и так далее", „то-есть", пишется „и т. п.", „и т. д.", „т.-е.".

О чем говорится в данной статье? „О характере наших газет". То, о чем в статье говорится, называется темой статьи. Что же говорится по поводу этой темы? То, что наши газеты отстают от жизни, не переменили свой облик, как следовало. То, что говорится по поводу данной темы, основная мысль, вытекающая из темы, называется идеей статьи.

В данном случае идея двойная: первая говорит о том, каковы наши газеты, вытекает прямо из темы; вторая говорит о том, какими должны быть наши газеты,—то-есть вытекает из первой идеи и из общего понимании задач газеты.

Посмотрим, как построена статья, как в ней развернуты обе идеи. В первом абзаце с чрезвычайной краткостью сразу указаны недостатки газет: слишком много того-то, слишком мало того-то; первая идея излагается сразу. Во втором и третьем абзаце дается развитие этой идеи, обеих ее частей; указывается желательное направление газет, излагается в общем виде вторая идея: если слишком много политики,—сократить ее; если слишком мало, как в буржуазных газетах, откликов на строительство хозяйства,—умножить эти отклики. В четвертом абзаце снова кратко излагается одна часть второй идеи: поменьше политики. В пятом—излагается вторая часть второй идеи: побольше экономики. Но так как эта часть может быть недостаточно хорошо понятой, из-за новизны предмета, то Ленин посвящает ее развитию и об'яснению пятый, шестой, седьмой и восьмой абзац. В пятом говорится о необходимости отмечать успехи в строительстве хозяйства и уметь отделять действительные успехи от дутых. В шестом говорится о необходимости борьбы с разлагающими началами, травли всех, кто стоит поперек дороги. В седьмом дается ответ на возможное возражение: „а разве об этом не пишется?"—„пишется, но плохо, вяло, без должного внимания". В восьмом указывается на необходимость освещения недостатков и промахов в другой важной тогда (в 18 году) области,—в области военной борьбы. В девятом, последнем, абзаце подводится итог всей второй идее, даются лозунги, главный из которых выделен курсивом: „поближе к жизни". Мы можем начертить план этой статьи:

Тема.—Дана в заглавии.

1-й абз. — Две части первой идеи: слишком много одного, слишком мало другого.
2-й абз. — Первая часть второй идеи: если слишком много одного,—уменьшить.
3-й абз. — Вторая часть второй идеи: если слишком мало другого,—прибавить.
4-й абз. — Краткое повторение первой части второй идеи.
5-й абз. — Повторение второй части второй идеи. Развитие ее: выделять успехи, отделяя действительные от дутых.
6-й абз. — Продолжение развития: бороться с промахами и виновниками неуспехов.
7-й абз. — Отвод возможного возражения.

8-й абз. — Продолжение развития: борьба с разгильдяйством не на хозяйственном, а на военном фронте.

9-й абз. — Подведение итогов. Повторение второй идеи в кратком виде, после того, как она получила свое развитие и освещение в предыдущих абзацах.

Мы видим в построении этой статьи чрезвычайную стройность. Статья начинается изложением первой идеи: газеты у нас такие-то, заканчивается повторением второй идеи: газеты д о л ж н ы стать такими-то. Внутри статьи, в изложении второй части второй идеи,—что должно быть в газетах,—дано расчленение на два отдела: фронт внутренний, хозяйственный, и фронт внешний, военный; мысли о первом фронте опять-таки членятся на две части: 1) надо выявлять успехи и 2) надо бороться с промахами. Мысли о военном фронте не членятся на две части,—несомненно потому, что в газетах о военных у с п е х а х говорилось достаточно. Спрашивается, почему вводный абзац, в котором дается ответ на возможное возражение, помещен седьмым, а не, скажем, третьим, после того, как во втором сказано о внимании к хозяйственным вопросам? Потому, что в этом месте такой отвод возражения был бы слишком общим, неясным, из-за неразвитости идеи.

Из разбора этой статьи мы можем вывести некоторые общие правила, которыми следует руководствоваться журналисту. В статье, прежде всего, должна быть отчетливая тема, совершенно ясно продуманная, со вполне отчетливо поставленными границами; нелепо было бы разобранную нами статью, например, строить с рассуждением о происхождении газет вообще, об организации редакции, о способах распространения; все эти вопросы, каждый в отдельности, могли бы быть темами особых статей. Затем, для статьи обязательна ясная идея; получился бы из рассмотренной статьи вздор, если бы в ней говорилось о газетных шрифтах, о том, что газеты есть большие и маленькие, и так далее; при таком построении никак нельзя было бы уловить идею, нельзя было бы понять, что речь идет о содержании газет и о соответствии этого содержания потребностям жизни. Затем идея должна быть развита, доказана. Возражения, которые можно сделать против тех или других мыслей, должны быть учтены, и на них должен иметься ответ; нельзя „изрекать“ свои мысли, надо их защищать и доказывать.

В построении статьи возможны, конечно, самые различные пути. Можно начинать с изложения побочных мыслей, и только в конце дать их общий итог, выразить идею; можно сначала изложить идею, затем дать ее доказательства; при таком строении, хорошо, как это сделано у Ленина, в конце статьи по-

вторить идею в виде кратких, лозунгообразных фраз,—тогда она, опираясь на предыдущее развите, станет особенно ясной. Для начинающего журналиста следует, изучая статьи мастеров газетного слова, всматриваться в то, какая в статье тема, какая идея, как расчленено развитие этой идеи, с чего начинается статья, чем кончается.

В старинных руководствах для писателей имелись особые правила для построения статей, называвшихся тогда „рассуждениями". Эти правила, „хрии", в общем, приложимы и в настоящее время, только не следует думать, что все части такой хрии обязательны, и что обязателен и порядок частей. Приведем одну из хрий; согласно ей, статья должна расчленяться так: 1) Предложение или мысль [по нашему—тема]: 2) Пояснение или пополнение [разъяснение темы, указание ее границ]; 3) Утверждение [высказывание и доказательство идеи]; 4) Противное [возможные возражения и отвод их]; 5) Подобие, сравнение [указание сходных явлений, или подтверждение идеи на подобных явлениях, относительно которых идеи признаны всеми]; 6) Свидетельство [ссылка на видного ученого или писателя, или политического деятеля, который держится сходных взглядов]; 7) Повторение главной мысли с приложением [повторение основной идеи с указанием необходимых задач и действий].

Как пишется корреспонденция

Корреспонденция, в общем, должна быть невелика: 30—40 строк; конечно, если в корреспонденции сообщается об очень важном событии, рассказываются имеющие большое значение подробности, то ее размер может быть и много больше, до 200—300 строк. Мы будем говорить об обыкновенной краткой кореспонденции.

Садясь писать ее, надо прежде всего, вполне ясно решить, будешь ли писать об единичном событии, об единичном факте (фактом называется что-либо, действительно бывшее или имеющееся), или о нескольких. Например, можно написать корреспонденцию о том, как фабричную церковь приспособили под клуб, или вообще об антирелигиозной работы в районе,—в последнем случае придется писать о докладах, о распространении антирелигиозной литературы, о спорах между стариками и молодыми, об удалении икон из рабочих квартир, о закрытии церкви, об использовании ее здания под клуб и так далее. Иначе говоря, в первом случае, корреспонденция пишется о единичном факте, во втором—о целом ряде фактов, связанных между собой. Рассмотрим сперва корреспонденции, говорящие о единичных фактах.

Допустим, корреспонденция пишется о том, что рабочий Иванов придумал особое приспособление к машине для резки

проволоки, благодаря чему увеличилась выработка этой машины и сократились расходы. Сначала надо сообщить читателю, где происходит дело, на каком заводе, какое значение имеет в производстве этого завода резаная проволока, сколько ее производится и в какое количество времени, сколько это стоит. Пишется приблизительно так:

„На нашей фабрике, имени Володарского, вырабатываются булавки. Производство нехитрое: режется на полувершковые кусочки медная проволока, наваривается головка, вытягивается острие,—и булавка готова. Остается ее отникелировать и упаковать. Вырабатываем миллион булавок в месяц, по сорок тысяч в день. Резальная машина одна, и стоящий на ней мастер получает 50 руб. в месяц, при полной нагрузке. Значит, резка двухсот булавок стоит копейку, а фабричная цена этого количества булавок—три копейки. Дорого стоит резка. И все потому, что машина старого устройства.

Затем необходимо указать, кто такой изобретатель Иванов, рассказать, как пришла ему мысль, об улучшении машины, как он доискивался улучшения. Приблизительно так:

„Резальный мастер, всей фабрике известный тов. Иванов, видя, что производство отстает от спроса, решил помочь делу. Свою машину он знал вдоль и поперек, и видел, что, если пропускать через нее не одну проволоку, а две, то и выработка удвоится. Но машина приспособлена только для одной проволоки. Два года работал Иванов и придумал такой прибор, при котором резак машины, разрезав одну проволоку и отскакивая для нового удара, самим этим отскакиванием разрезал бы вторую проволоку. На последние гроши он построил свой прибор и испробовал его. Выходили всякие перебои, но постепенно работа наладилась, и теперь машина режет не сорок, а семьдесят тысяч булавок в день".

Корреспонденция, в сущности, уже готова. Надо только снабдить ее „концовкой", указать на общее значение факта. Приблизительно так:

„Так рабочий улучшает производство „своею собственной рукой". Тов. Иванов занесен на красную доску, и в фабричном клубе повешен его портрет".

Мы видим, что в этой корреспонденции о самом приборе сказано самыми общими словами. Иначе и нельзя: в каждом производстве есть свои особенности, свои наименования, и, если бы рассказывать о приборе со всеми подробностями,

указывать как в нем приспособлен каждый винтик, как подается проволока, как схватываются и выравниваются обрезки, и прочее,—то читатель, не знающий производства, понял бы очень мало, а корреспонденция распухла бы, непомерно увеличилась бы. В таком же виде, давая общее представление о сущности изобретения, она подчеркивает самый факт рабочего творчества.

Предположим, пишется корреспонденция об открытии на заводе коммунальной столовой. Тут не приходится говорить о том, что общественное питание выгоднее, здоровее домашнего и не порабощает женщину,—так как об этом писалось много раз, и это всем известно. В такой корреспонденции надо кратко описать, как родилась мысль об открытии столовой, откуда взяли средства, описать самое столовую, кухню, громадные сверкающие котлы, огромные плиты, указать сколько обедов выдает столовая в день, и сколько стоит обед рабочему, подчеркнуть, что и самые упорные защитники домашнего питания стали ходить в столовую, и дать опять-таки „концовку", указав на то, что домашние хозяйки начинают посещать клуб, доклады, образовательные кружки и прочее, или указав, что на очереди другие улучшения быта: создание ясель, истребление религиозных предрассудков, борьба с пивом и тому подобное.

Итак, в корреспонденции три части. Первая вводная; в ней говорится о месте, о времени факта, о предшествующих обстоятельствах, словом, читатель в в о д и т с я в обстановку самого факта. Вторая часть—изложение; здесь говорится о самом факте, о его выгодах или о невыгодах, о борьбе, которую пришлось выдержать, создавая данное улучшение или уничтожая данный беспорядок, упоминается о тех, кто потрудился, о их награде, или о несправедливостях по отношению к ним и так далее,—все перечислить невозможно. Затем идет „концовка", содержащая общую мысль автора: его удовлетворение, его надежду на лучшее, его уверенность в том, что данный факт имеет такое-то общественное значение, его указания об очередных задачах и прочее.

Заглавие корреспонденции обычно дается в редакции, но и сам рабкор должен уметь подобрать выразительное название. Тут трудно указать какие-нибудь правила. Следует присматриваться к заглавиям корреспонденций, печатаемых в центральных газетах и связывать это заглавие с содержанием корреспонденции. Нашу корреспонденцию об улучшении резки проволоки можно было бы озаглавить: „Улучшаем производство", или: „Рабочий-изобретатель", или: „Машина слушается рабочего", или: „Больше и лучше".

Необходимо иметь в виду, что корреспонденция должна быть как можно более сжатой: в ней не должно быть ничего лишнего. Хорошо, написав корреспонденцию, дать ей полежать

несколько дней,—если она не является спешной,—и потом, как бы заново, перечитать ее. Тогда яснее выступят достоинства и недостатки, и будет видно, что можно из нее вычеркнуть и что необходимо сохранить. Вообще надо помнить, что всякая статья должна содержать только самое необходимое, и все подробности, без которых можно обойтись, должны быть вычеркнуты.

Те корреспонденции, в которых рассказывается о целом ряде фактов, строятся так же, как и единичные; в них также имеется вводная часть и концовка; но внутренняя часть должна строиться со строгим учетом последовательности и связности фактов. Если бы мы писали корреспонденцию об антирелигиозной работе на нашей фабрике, то нелепо было бы сначала рассказать о том, что церковь отдали под клуб, затем сообщить о том, что фабричный поп много лет морочил малосознательных рабочих, а потом упомянуть, что из центра приехал антирелигиозный агитатор и привез с собою соответствующую литературу; правильное расположение таково: сначала о попе, потом об агитаторе, потом о борьбе с отсталыми, потом о победе,—о превращении церкви в клуб.

Как пишутся заметки—указано выше.

Стенная газета

Стенная газета, это — домашняя, своя газета рабкора, и именно в ней ему приходится писать все,—и передовые, и фельетоны, и прочее.

Составляя стенную газету, необходимо иметь в виду ее назначение: она предназначена для того, чтобы освещать жизнь именно данного учреждения, предприятия, клуба. Поэтому материал, помещаемый в ней, должен иметь прямое касательство к этой жизни,—иначе газете незачем существовать: о событиях, имеющих общее значение, те, кто работает в данном предприятии, узнают из центральных газет.

В стенной газете (берем заводскую газету) обычны отделы: производство,—куда войдут вопросы о самой постановке дела, об использовании остатков, о распределении работ, об условиях труда, о зарплате, о спец-одежде, о производственных рабочих совещаниях,—и прочее; быт,—где будет говориться о бытовых достижениях и неурядицах,—о библиотеках, клубах и образовательных кружках, кружках физкультуры, о пионерах, об общественном питании, о правилах гигиены и наилучшем использовании досугов, о борьбе с пьянством, хулиганством, бранью, религиозными предрассудками, и так далее: затем „уголки“,—постоянные малые отделы, с одной темой,—например, „уголок работницы“, „уголок Авиахима“, „уголок МОПР'а“, и прочее. Словом, все вопросы, которые могут интересовать рабочего данного завода, должны освещаться в стенной газете.

Кроме этого, в стенной газете очень важен чисто литературный материал,—рассказы и стихи, потому что только в стенных газетах вся огромная масса начинающих беллетристов и поэтов может помещать свои первые опыты.

Так как постоянно приходится бороться с отрицательными и уродливыми явлениями жизни, то материал этого рода, естественно, будет преобладать в стенной газете, и очень хорошо этот материал помещать в форме сатиры, т.-е. в форме статей и стихов, высмеивающих данное отрицательное явление. И нам остается рассмотреть, как пишется сатирический фельетон для стенной газеты и сатирическое стихотворение.

Как писать фельетон для стенгазеты

Вполне ясно, что для фельетона, как и для всякой статьи, требуется вполне отчетливая тема и вполне отчетливая идея. Но изложение этой темы и идеи дается либо в преувеличенном виде, либо навыворот: то, что следует хвалить,—порицается, то что следует бранить,—одобряется. Такое „вывороченное“ изложение читатель, конечно, понимает и воспринимает, как насмешку.

Предположим, что темой фельетона является пьянство и грубость мастера; идея тут, конечно, одна: такие явления недопустимы на советском заводе. Как развить эту тему? Мастер говорит грубости, ругается; в фельетоне скажем: „Хороший человек наш мастер Иванов, нежный, обходительный“. С рабочими мастер должен говорить по-товарищески, или, во всяком случае, вежливо; в фельетоне скажем: „С рабочими обращается, как брат родной; нет того, чтобы по-казенному, по официальному говорить рабочему „вы“,—он по семейному, как своему родному домашнему псу, „ты“ говорит, как с лучшим другом, которого не стесняешься, мат употребляет“. Мастер пьянствует, постоянно водку тянет; в фельетоне скажем так: „А уж гражданский свой долг выполняет, как никто; твердо знает, что водка—яд, и борется с этим ядом не на жизнь, а на смерть: по две бутылки в день уничтожает, всю, можно сказать, получку на уничтожение водки жертвует. А когда идет по улице, весь красный и шатаясь после борьбы с ядом,—на другой стороне прохожие чувствуют по запаху, что борец с пьянством идет“. Как закончить такой фельетон? Указанием, что надо этакого мастера убрать: „Хороший человек, редкий. Что ему на нашем заводе болтаться? Недостойны мы. Убрать его следует в лечебницу для борьбы с алкоголизмом, или в исправительный дом: пусть там хулиганов истинно-человеческому обращению научает“. Фельетон готов; здесь, конечно, дается только остов, только общий чертеж фельетона, на самом же деле он должен быть богаче подробностями, которые

излагаются также „навыворот“ и преувеличенно. Например, этот мастер стал налаживать зашалившую машину, да в пьяном виде и сломал; мы напишем: „О производстве заботится. А машины у нас скверные, с дрянным нравом. Стал он одну такую красавицу налаживать, был немного усталым от борьбы с водкой, да и повернул не в ту сторону рычаг; всего только на вершочек не туда повернул, а машина проклятая возьми и испортись на зло. Стала, и все тут. Лишь бы хорошему мастеру досадить“.

Из приведенного примера ясно, как ведется фельетонная разработка темы. Если фельетон стихотворный, то для его написания необходимо знать правила стихосложения, изложенные в следующей главе; тема же в нем разрабатывается так же, как и в простом.

Особый вид стихотворного фельетона представляет собою п а р о д и я. Это такой же фельетон, как обыкновенно, с той разницей, что в основу его кладется какое-нибудь известное стихотворение и, с оставлением целого ряда строк или слов, п е р е д е л ы в а е т с я, приспособляясь к данной теме. Например, вот начало Пушкинского стихотворения „Анчар“:

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной,
Анчар, как грозный часовой,
Стоит один во всей вселенной...

Предположим, мы хотим пародировать это стихотворение, написав фельетон о свирепом кассире, с которым сладу нет. Мы пишем:

У кассы чахлой и пустой,
Об'ятый злобой неизменной,
Кассир как грозный часовой,
Стоит один во всей вселенной.

Дальше у Пушкина идет:

К нему и птица не летит,
И тигр нейдет. Лишь вихорь черный
На древо смерти набежит
И мчится прочь, уже тлетворный.

Мы пишем:

К нему и птица не летит,
И пес нейдет. Лишь зав проворный
На взор кассира набежит
И мчится прочь, уже покорный.

У Пушкина дальше:

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом,
И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом.

У нас будет:

Но человека человек
Послал к кассиру за зарплатой,
И тот послушно в путь потек,
Принес же полный короб мата...

И так далее. Мы видим, что почти во всех строках нашей пародии мы сохраняем ту же рифму (смотри о рифме в следующей главе), сохраняем многие слова, а некоторые меняем сообразно теме. Такого рода фельетоны довольно трудны; и нет необходимости выдерживать до конца соответствие начальному стихотворению, но удачно сделанный такой фельетон производит сильное впечатление. Надо только знать своего читателя и выбирать именно такое стихотворение, которое читателю известно, иначе фельетон пропадет, пропадет пародийность его. Вместо литературных стихотворений, можно пользоваться, например, частушками.

Как писать раешник

В старые времена бродячие народные шуты, скоморохи, увеселяли своих слушателей побасенками, составлявшимися по определенному типу и преследовавшими сатирические (высмеивающие) цели. Эти побасенки в позднейшее время получили название р а е ш н и к о в, и до сих пор являются распространенной формой народной сатиры. Они очень уместны в стенгазетах, так как, во-первых, довольно легки для написания, свободно позволяют в своем содержании переходить от одного вопроса к другому и легко усваиваются читателем. Рассмотрим образец раешника.

Эй, товарищи заводские, старые и молодые, над станками спину гнущие, частушки развеселые орущие, горький пряничек скушайте, меня, старика, послушайте. Слушай и ты, тетка Малань:

— Завелась у нас на заводе дрянь!

Есть у нас такой мастер, дореформенной масти, бородою черной, начальству покорный, с рабочими по пустякам задорный,

— Словом: вздорный.

В этом нет еще большой беды: какое нам дело до встопорщенной бороды, а на всякие глупые зацепки у нас

у самих языки крепки, недаром носим пролетарские кэпки. Дело другое печет как крапива.

— Это дело жидкое: пиво.

В пиве тоже большого нет греха. За пивом хи-хи-хи да ха-ха-ха, забава вечерняя, частная. А у нашего мастера шутка с пивом выходит опасная. Пива-то он с полведра насосет, придет на завод, качается, шатается бедный детинушка,

— Ну чисто во поле калинушка!

И тут ты работу свою береги, потому шатаются у него и мозги, цепляется он за каждый метчик, орет „это я здесь ответчик, все должно быть по моему!"

— Вся работа кажется дерьмо ему.

И даст он тебе такое указание, что чистое наказание. Исполнишь,—работу запорешь, заспоришь,—не переспоришь: „я здесь мастер"—орет борода.

— Беда!

И выходит у нас пивной фабрикат, которому разве только чорт рад, а людям он в продаже на затычку не годится даже. Надо поставить серьезный вопрос, чтоб мастера от нас кто-нибудь унес, а то одна срамота выходит при деле таком плохом!

Дядя Пахом.

Данный раешник говорит только об одном явлении, имеет только одну тему; но он мог бы продолжаться и затронуть еще ряд других тем, став, таким образом, обозрением. В его построении мы замечаем следующие особенности: он написан короткими фразами, без соблюдения стихотворного размера, но каждая фраза или часть фразы рифмует с соседней (о рифме смотри в следующей главе): „заводские—молодые", „гнущие—орущие", „скушайте—послушайте", „Малань—дрянь" и так далее. Затем, несколько фраз, об'единенных общим смыслом, образуют абзац раешника, нечто вроде строфы (смотри в следующей главе), и каждый такой абзац кончается короткой ударной фразой, которая или подводит итог сказанному в абзаце, или выражает кратко и резко авторскую оценку того, о чем сказано. Эта фраза, эта концовка, в нашем примере рифмует с предыдущей фразой. Но часто ее делают нерифмованной,—тогда она резче выделяется.

Начинается раешник обращением к слушателям, к читателям. В нашем раешнике автор обращается к товарищам. Он мог бы обращаться к администрации, к ячейке и так далее: „Эй, уважаемое начальство, послушайте про одно канальство"

или: „Товарищи из ячейки, послушайте, что случилось в нашей заводской семейке, товарищи из завкома, вам это должно быть знакомо". После обращения в первом абзаце излагается предмет, о котором дальше пойдет речь. Если раешник принимает форму обозрения, то обращение и изложение темы данного отрывка повторяется несколько раз. Кончается раешник указанием конкретной меры или окончательной оценки и подписывается традиционным скоморошьим именем, вроде „Дядя Пахом", „дед Ермил" и так далее, при чем обыкновенно эта подпись, в свою очередь, рифмует с последней фразой.

Язык раешника подчеркнуто народный. Употребляются крестьянские словечки и обороты, широко применяются пословицы и поговорки, а также фразы из известных песен и частушек. В нашем примере, например, при описании шатающегося от пьянства мастера приводится в качестве концовки полстрочки из песни: „во поле калинушка". Чем неожиданнее такое применение поговорки или песни, тем смешнее и резче выражается мысль. Отрывок из печальной песни применяется в смешном месте, отрывок из песни смешной ставится там, где говорится о грустных явлениях, и так далее. Вообще при введении песенного и пословичного материала в раешник применяется фельетонный прием обратного использования.

Бытовой фельетон

Бытовым фельетоном называется соответствующее действительности описание каких-либо явлений быта. Строится бытовой фельетон самым различным образом, и тяготеет по своим приемам к рассказу (смотри последнюю главу). Между рассказом и бытовым фельетоном та разница, что последний говорит только о действительном, а не о вымышленном. Затем, в бытовом фельетоне нет необходимости развертывать фабулу (смотри там же), а достаточно выделить из общего наблюдения только некоторые явления и обстоятельства, связав их общей мыслью, а не общим действием. В бытовом фельетоне широко применяются авторские отступления, рассуждения переходы к описанию других явлений, лучше оттеняющих, яснее обрисовывающих изображаемое. Бытовой фельетон часто пишется на одну только тему, а часто принимает вид обозрения. Бытовой фельетон решительно избегает преувеличений и издевательских обрисовок, которые необходимы в обыкновенном, сатирическом фельетоне. Сатирический фельетон, это—ядовитое вышучивание или гневное бичевание отрицательных явлений жизни, а фельетон бытовой—спокойная обрисовка.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

КАК ПИСАТЬ СТИХИ

Стихотворный размер

Слова состоят из слогов; в каждом слоге имеется один гласный звук; таким образом, по числу гласных звуков можно определить число слогов в слове; гласных звуков в русском языке десять: *у, ю, о, ё, а, я, э, е, ы, и*. Все прочие звуки являются согласными, кроме звука *й*, который будет полугласным. Слог может состоять из одного гласного или из гласного с несколькими согласными; например, слово „уединение“ будет делиться на слоги так: у-е-ди-не-ни-е; в этом слове первый, второй и последний слоги состоят только из одного гласного, а прочие из гласного с согласным. В каждом слове, в котором имеется два или более слогов, один слог произносится с особенным усилением голоса, которое называется ударением. Возьмем такую фразу: „я хожу по речному бЕрегу“ и такую: „я сижу на речном берегУ“. Мы ясно слышим, что в первой фразе в слове „берегу“ ударением выделяется первый слог:—бЕ, а во второй выделяется слог последний:—гУ. И начинающему стихотворцу надлежит самым твердым образом, на слух усвоить различие ударных слогов от безударных,—потому что русский стих строится на правильном распределении ударных и безударных слогов. Относительно слов, состоящих только из одного слога, следует помнить, что они имеют ударение, если являются значащими, самостоятельными по смыслу, например: „дом“ „сад“ и так далее; а односложные слова вспомогательные, служебные по смыслу, ударения не несут, например, слово „и“, слово „за“ и так далее.

Возьмем строчку стихотворения:

свобОды грОзный дЕнь настАл *)

*) Во всех примерах мы будем начинать строки с малых букв, делая крупными только ударяемые гласные. Имена собственные (названия городов, имена и т. д.) тоже будем писать с малых букв.

Мы, видим, что в ней первый слог — безударный, второй — ударный, третий — безударный, четвертый — ударный, пятый — безударный, шестой — ударный, седьмой безударный, восьмой — ударный. В общем, — каждый нечетный по порядку слог — безударный, каждый четный — ударный; ударные и безударные слоги чередуются между собой. Такое чередование называется стихотворным размером.

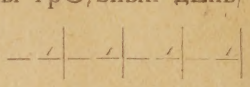
Стопы

Приведенную выше строчку мы можем разбить на пары слогов, и в каждой паре первый слог будет безударным, а второй ударным:

свобО/ды грО/зный дЕнь/ настАл.

Если мы обозначим безударные слоги знаком: —, а ударные знаком: ´, то мы можем написать чертеж нашей строчки, ее схему:

свобО/ды грО/зный дЕнь/ настАл.



Эта схема нам наглядно показывает, как распределены в строке ударные и безударные слоги. И вот такая пара слогов, а в других случаях тройка, в которой ударный слог занимает всегда одно и то же место, и которая повторяется на протяжении всей строчки, называется стопою. Стопа — чисто условная мера; ее граница иногда совпадает с границей слова, иногда нет; в нашем примере первая стопа отсекает два слога от слов „свободы“, вторая стопа содержит последний слог этого слова и первый слог следующего, третья стопа содержит последний слог слова „грозный“ и слово „день“, четвертая стопа содержит целиком слово „настал“. Стопы бывают разного строения, и стихотворные размеры отличаются как по строению стопы, так и по числу стоп в строчке; в нашем примере стоп четыре, и размер будет четырехстопным.

Какие бывают стопы

Стопы бывают двухсложные, состоящие из двух слогов, и трехсложные, состоящие из трех слогов; размеры, составленные из двухсложных стоп, называются двудольниками, а составленные из трехсложных стоп — трехдольниками. Двухсложных стоп две, трехсложных три. Вот их названия, схемы и образцы:

Двухсложные стопы:

1) Хорей: — ⏑. Пример: сОлнце.

1) Ямб: ⏑ —. „ закАт.

Трехсложные стопы:

1) Дактиль: — ⏑ ⏑. Пример: сОлнышко.

2) Амфибрахий: ⏑ — ⏑. „ закАты.

3) Анапест: ⏑ ⏑ —. „ серебрО.

Размеры, составленные из перечисленных стоп носят те же названия, что и стопы, с указанием числа стоп: если, например, размер составлен из четырех хореических стоп, то его название—четырехстопный хорей, если из трех дактилических,—то трехстопный дактиль, и так далее. Вот образцы некоторых размеров:

Трехстопный хорей:
тИхо/ плЕщет/ мО/ре.
Трехстопный ямб:
печА/льно плЕ/щет мО/ре.
Трехстопный дактиль:
мЕдленно/ тЯнется/ врЕмячко.
Трехстопный амфибрахий:
замЕдлен/но тЯнет/ся врЕмя/чко.
Трехстопный анапест:
утомИ/тельно тЯ/нется врЕ/мячко.

Мы ясно видим из этих примеров, что ямб есть тот же хорей, только с лишним безударным слогом вначале; что амфибрахий—тот же дактиль, с лишним безударным слогом вначале, а анапест есть дактиль с двумя лишними безударными слогами вначале, или амфибрахий—с одним. При этом сходстве, между размерами все же существует большая разница, и начинающий поэт должен научиться безупречно различать размеры на слух. Для этого следует упражняться, читая стихи и определяя размер. Укажем, что Пушкинские „Бесы“ написаны четырехстопным хореем, его же „Полтава“—четырехстопным ямбом, его „Анджело“—шестистопным ямбом; его „Песнь о вещем Олеге“—четырехстопным и трехстопным амфибрахием; Некрасовская „Псовая охота“—четырехстопным дактилем; его же „Огородник“—четырехстопным анапестом.

Окончания

Последняя стопа в каждой строке может подвергаться некоторым изменениям, не нарушая этим самого размера. Возьмем наш образец трехстопного дактиля:

мЕдленно/ тЯнется/ врЕмячко,

Мы можем построить строку так:

мЕдленно/ тЯнется/ врЕмя.

т.-е. отсечь от последней стопы один слог; или построить ее так:

мЕдленно/ тЯнется/ нОчь,

т.-е. отсечь от последней стопы два слога. Мы отчетливо слышим ,что размер не изменился сам по себе, изменилось только о к о н ч а н и е строки.

Мы видим, что те стопы, в которых за ударным слогом следуют безударные, могут в конце стиха усекаться: хорей и амфибрахий на один слог, так как у них имеется только один безударный, следующий за ударным, а дактиль на один или на два слога. Но анапест и ямб, кончающиеся ударными слогами,—усекаться не могут. Наоборот, к последней стопе могут быть п р и б а в л е н ы безударные слоги,—один, два, три и более; такая прибавка, такое н а р а щ е н и е тоже не меняет размера самого по себе, и эти наращенные слоги в общий счет стоп не входят. Наращенными могут быть все стопы. В наших примерах образец трехстопного ямба и амфибрахия был наращен на один слог, а образец анапеста—на два слога. Но наращенными могут быть и хорей и дактиль. Вот две строки четырехстопного хорея:

И зав/Од гу/дИт ма/шИна/ми,
От за/рИ и/ дО за/рИ.

Мы видим, что первая строка—наращенная на один слог, а вторая—усеченная. Вот две строки четырехстопного ямба:

плылА/ над мО/рем дАль/ опА/ловая,
вечЕ/рний вОзд/ух пО/лон лА/ски,

здесь первая строка наращена на три слога, а вторая—на один. Разнообразие в окончаниях придает стиху особенно гибкое звучание, и поэты часто „играют" окончаниями, изобретая самые прихотливые их сочетания. Строки, оканчивающиеся на ударный слог, называются строками с м у ж с к и м окончанием, на один безударный слог с предыдущим ударным—с ж е н с к и м окончанием, на два безударных—с д а к т и л и ч е с к и м окончанием (для всех размеров), кончающиеся на три безударных слога и более—с о с в е р х д а к т и л и ч е с к и м окончанием. Самое длинное окончание, возможное в русском языке,—шесть безударных слогов; например: свЕшивающиеся.

Необходимо иметь в виду следующее: рассматривая наращенные или усеченные строки, мы можем поддаться соблазну сказать, что последняя стопа—иная, чем предыдущие. Например о строчке:

И за/вОд гу/дИт ма/шИнами,

можно сказать, что первые три стопы—хорей, а последняя—дактиль; или о строчке:

с дружИной/ своЕй в ца/регрАдской/ бронЕ

сказать, что первые три стопы — амфибрахий, а последняя—ямб. Такое усмотрение внесло бы путаницу в стихосложение (почему—вопрос сложный, и о нем мы сейчас говорить не будем); следует твердо усвоить, что никакие смешения стоп в одной строке недопустимы: речь может итти только об усечении или о наращении последней стопы.

Цезура

После каждого слова мы делаем мгновенную остановку голоса (здесь надо иметь в виду, что отдельным словом в стихах считается не то, что пишется отдельно, а то, что отдельно выговаривается; например, речение „я не хочу“ пишется в три отдельных слова, а выговаривается слитно: „янехочу“). Такая остановка носит название цезуры. В строчке имеется обыкновенно несколько цезур, редко одна. Цезуры эти могут приходиться между любыми слогами внутри строки, и, чем разнообразнее расставлены цезуры, тем стих подвижнее и гибче. Возьмем две строки трехстопного дактиля (теперь знаком: / будем отмечать не границу стопы, как раньше, а цезуру):

медленно/ тянется/ время.
день/ пламенеющий/ гаснет.
ярко/ закат/ пламенеет.

Мы видим, что в первой строке цезуры приходятся после третьего и шестого слога, во второй строке—после первого и шестого, в третьей—после второго и четвертого. И мы ясно слышим, что эти строки звучат по разному. Но цезуры в них могли бы быть расставлены и иначе,—в трехстопном дактиле, анапесте и амфибрахии девятью разными способами, а в четырехстопном—двадцатью семью; мы не приводим всех примеров; их легко составить самому, если помнить, что цезур на единицу меньше, чем стоп (если три стопы—две цезуры, если четыре стопы—три цезуры, и так далее), и цезура может лежать сейчас же после ударения данной стопы, или через слог, или через два слога. Цезуры носят те же названия, что и окончания: так, в наших примерах в первой строке обе цезуры будут дактилические, потому что им предшествуют по два безударных слога; во второй строке первая цезура будет мужская, так как перед ней ударный слог, а вторая—дактилическая; в третьей строке первая цезура женская, так как перед ней один безударный слог, а вторая—мужская.

Большая цезура

В некоторых размерах требуется, чтобы одна из цезур занимала во всех строках строго определенное место, приходилась после одного и того же слога. Такая постоянная цезура носит название главной или б о л ь ш о й цезуры. В схемах она обозначается двойной черточкой: //. Вот образец стихов с выдержанной большой цезурой:

редеет облаков // волнистая гряда.
звезда печальная // вечерняя звезда,
твой луч осеребрил // увядшие равнины,
и дремлющий залив // и черных скал вершины.

Мы видим, что большая цезура неуклонно ложится после шестого слога, после третьей стопы (здесь шестистопный ямб). Неправильно поставленная большая цезура искажает стих. Сравним две строки:

и сладостно шумят // таврические волны,
и яростно бушуют // пенистые волны.

В первой строке цезура стоит правильно, после шестого слога, во второй неправильно—после седьмого, и вторая строка звучит несравненно хуже первой. Точные правила о большой цезуре мы укажем, когда будем описывать отдельные размеры:

Большая цезура делит строку на части, называемые полустишиями, и последняя стопа первого полустишия может быть, как и последняя стопа всей строки, усеченной или наращенной.

Например:

я мечтОю ловИл уходЯщие тЕни,
уходЯщие тЕни // угасАвшего днЯ,
я на бАшню всходИл, и дрожАли ступЕни,
и дрожАли ступЕни // под ногОй у менЯ.

Здесь четырехстопный анапест; вторая и четвертая строки имеют первое полустишие наращенным на один слог. Вот пример усечения полустиший:

чтО ты завОдишь // пЕсню воЕнну,
флЕйте подОбно, // мИлый снегИрь?

Здесь четырехстопный дактиль, и первое полустишие усечено на один слог.

Иногда в строке бывает две больших цезуры; тогда строка распадается на три части, на третьестишия; эти третьестишия также могут быть усеченными и наращенными. Вот образец

шестистопного ямба с двумя большими цезурами и наращенными на один слог третьестишиями:

прекрАсный вЕчер // сошЕл на зЕмлю // окУтав сОсны,
в высИ помЕркшей // блеснУли звЕзды // невЕрным свЕтом.

Стопосочетание

Для стихотворения выбирается обычно какой-нибудь один размер; смешение размеров, так, чтобы первая строчка была написана ямбом, а вторая дактилем и тому подобное,—не допускается. В редких случаях бывает, что часть стихотворения пишется одним размером, а в другой части — размер иной. Так написано, например, стихотворение Пушкина „Леда". В большинстве случаев в стихотворении все строки имеют одно и то же количество стоп: первая строка, скажем, трехстопная, и все остальные тоже трехстопные. Гораздо реже количество стоп меняется в разных строках. При этом возможны два случая.

Во-первых, строки с разным количеством стоп располагаются в едином порядке во всем стихотворенин, например:

и вЕрит кАждый твЕрже И смелЕе,
что в Этом клЮч побЕды скрЫт,
как вЕрил тОт, кто нЫне в мАвзолЕе
на крАсной плОщадИ лежИт.

Здесь первая и третья строки—пятистопный ямб, а вторая и четвертая — четырехстопный. Пяти и четырехстопный чередуются во всем стихотворении. В стихотворении Пушкина „Песнь о вещем Олеге" строки разделены на „пачки" по шести строк, при чем в каждой пачке первая, третья, пятая и шестая строки—четырехстопный амфибрахий, а вторая и четвертая—трехстопный.

Иногда же разностопные строки чередуются без определенного порядка, например:

пусть гОворЯт,—а нАм какОе дЕло?
под мАской всЕ чинЫ равнЫ,
у мАски нИ душИ, ни звАнья нЕт, есть тЕло,
и Если мАскоЮ чертЫ утАенЫ,
то мАску с чУвств снимАют смЕло.

Здесь первая строка—пятистопный ямб, вторая—четырехстопный, третья и четвертая—шестистопный, пятая—четырехстопный Такие стихи называются вольными. Ими написаны басни Крылова, пьеса Грибоедова „Горе от ума", пьеса Лермонтова „Маскарад".

Отступления от размера

Отступления от размера бывают двух видов: во-первых, если в том месте строки, где должно быть ударение, имеется безударный слог, и, во-вторых, наоборот, если на месте безударного слога стоит ударный. В редких случаях оба отступления имеются рядом. Если пропущено ударение в стопе, ударный слог заменен безударным, мы получаем облегченную стопу; надо твердо запомнить, что последняя стопа не может быть облегченной. Если вместо безударного слога стоит ударный, имеется лишнее ударение, мы получаем отяжеленную стопу. Если облегчение и отяжеление стоят рядом, стопа называется перебойной. Облегчения неизмеримо чаще встречаются в ямбе и в хорее, а отяжеления более часты в прочих размерах. Перебои же очень редки.

Возьмем четверостишие ч[illegible] хстопного хорея:

прИбе/жАли/ в Избу/ дЕти,
втОро/пЯх зо/вУт о[illegible]цА,
тЯтя/ тЯтя/ нАши/ сЕти
прИта/щИли/ мЕртве/цА.

Многие ударения, расставленные здесь, на самом деле отсутствуют. В действительности строчки эти звучат так:

прибежАли в Избу дЕти,
второпЯх зовУт отцА,
тЯтя, тЯтя, нАши сЕти
притащИли мертвецА.

Мы видим, что только третья строка имеет все четыре ударения, в первой и во второй строке пропущены ударения на первой стопе, а в четвертой строке пропущено целых два ударения, на первой и третьей стопе. Возьмем две строки пятистопного ямба:

тень грО/зногО/ менЯ/ усЫ/новИ/ла,
димИ/триЕм/ из грО/ба нА/реклА.

На самом же деле эти строки звучат так:

тЕнь грОзного менЯ усыновИла,
димИтрием из грОба нареклА.

Здесь пропущены в обеих строках ударения на второй и четвертой стопе, а в первой строке имеется лишнее ударение, отяжеление на первой стопе, образованное словом „тень". Вот образец пятистопного анапеста:

все сорвАть / хочет вЕ/тер, все смЫть / хочет
дОж/дик ручьЯ/ми.

В действительности здесь каждая стопа, кроме пятой, имеет отяжеление:

всЕ сорвАть хОчет вЕтер, всЕ смЫть хОчет
дОждик ручьЯми.

Но мы видим, что отяжеления эти образованы словами, в т о р о с т е п е н н ы м и по смыслу: „все“ и „хочет“. Это очень важно: чтобы сохранился размер, надо выделить ударение стопы, а если в стопе есть еще ударение, то выделить главное можно лишь тогда, когда оно принадлежит слову, более важному по смыслу: такие слова произносятся с более сильным ударением. Для ямба и хорея правило еще более точное: лишнее ударение может быть образовано только о д н о с л о ж н ы м словом. Предположим, что в ямбе одна стопа имеет облегчение, а следующая—отяжеление, например:

вы тАк/же кО/л[illegible]сь/ бог с вА/ми.

Мы видим, что ударение третьей стопы в действительности отсутствует, а в четвертой стопе имеется лишнее ударение, образованное словом „бог“. В таких случаях необходимо, чтобы это лишнее ударение было образовано именно односложным словом, как в приведенном примере, иначе стих выйдет неверным, например:

вы тАк/же бьЕ/тесь, бе/дА с вА/ми.

Здесь лишнее ударение дано двухсложным словом „беда“, и стих звучит искаженно; так и хочется сказать не „бедА“, и „бЕда“, переставить в этом слове ударение.

То же получается, если облегчение и отяжеление имеются в одной и той же стопе, например:

там тА/бунЫ/ егО конЕй;

Этот стих на самом деле звучит так:

тАм табунЫ егО конЕй,

т.-е. законное ударение на первой стопе пропущено, а на первом слоге этой стопы имеется лишнее ударение, образованное словом „там“. Такое построение допускается лишь тогда, если лишнее ударение дано односложным словом.

Облегчение в дактиле, амфибрахии и анапесте допускается лишь в том случае, если тот слог, на котором должно было бы лежать законное ударение, будет первым или последним слогом в слове, например:

задУмчи/во пЕре/смотрЕл.

Или:

забрОшен/ныЕ ко/рабли.

Здесь во второй стопе, в обеих строках, законное ударение отсутствует. В этих размерах не допускается соединять

в одной стопе облегчение и отяжеление. На первой стопе облегчение возможно только в дактиле, так как в нем ударный слог—первый слог в слове; в амфибрахии же и в анапесте, в первой стопе, ударный слог не может быть первым в слове, почему и не может подвергаться облегчению.

На первой стопе анапеста допускается отяжеление лишь первого или первого и второго слога, но не одного второго. Поэтому будет правильным такой стих:

в пОле звЕзд/ отыскАл/ я кольцО,

или такой:

шЕл вЕсь дЕнь/ над равнИ/ною дождь,

но неправильным будет такой:

взошЕл дЕнь/ над равнИ/ной пустОй.

Начинающий поэт должен твердо усвоить эти, как будто мелочные правила, потому что без их соблюдения стих будет выходить неуклюжим, неряшливым и просто неверным. Полезно, читая стихи, отмечать, какие в них допущены отступления.

Описание размеров

Здесь мы приведем образцы наиболее употребительных размеров, при чем следует помнить, что эти размеры возможны с самыми разнообразными окончаниями, в самых различных сочетаниях; привести им всем примеры—немыслимо: их многие сотни. Но учащемуся следует, хорошо усвоив приведенные образцы, научившись безошибочно различать размеры и самому слагать их, попробовать строить их с другими окончаниями.

Трехсложные размеры.

Наиболее употребительны трехстопные и четырехстопные; более короткие и более длинные встречаются гораздо реже:

Двухстопный дактиль:

чАс наступАет,
скОро гудОк.
цЕпко сжимАют
пАльцы курОк.

Здесь все строки усеченные: первая и третья на один слог, вторая и четвертая—на два.

Двухстопный амфибрахий:

не бОйся, товАрищ,
упОрней, рукА:
за дЫмом пожАрищ
побЕда близкА!

Здесь вторая и четвертая строки—усеченные.

Двухстопный анапест:

на зарЕ окровАвленной
выступлЕния ждИ.
гнев горЯчий и сдАвленный
загорЕлся в грудИ.

Здесь первая и третья строки—наращенные на два слога; в третьей строке—отяжеление, данное словом „гнев".

Трехстопный дактиль:

рАнней душИстой веснОй
в Утренней дЕвственной мглЕ
дУб залепЕчет с соснОй.
грУстно понИкнет к землЕ
лАсковый лАндыш леснОй.

Здесь все строки усечены на два слога.

Трехстопный амфибрахий:

мы шлИ в золотИстом тумАне
и вЫйти на свЕт не могли,
тонУли в немОм океАне,
как тОнут во мглЕ корабли.

Здесь вторая и четвертая строки—усеченные; в четвертой строке на первой стопе имеется отяжеление, образованное словом „как".

Трехстопный анапест:

посмотрИ, как в квартИрах рабОчих
жизнь пронИкла во всЕ уголкИ,—
в коллектИвах и клУбах до нОчи
ярким свЕтом горЯт огонькИ.

Здесь первая и третья строки наращены на один слог. Во второй и четвертой строках на первых стопах есть отяжеления, образованные словами „жизнь" и „ярким".

Четырехстопный дактиль:

слЫшно, как стАрые сОсны шумят,
слЫшен гвоздИки ночнОй аромАт,
в сОнном болОте знакОмые трАвы
бОльше не дЫшут дыхАньем отрАвы.

Здесь первые две строки усечены на два слога, а следующие две—на один слог. Вот образец этого размера с цезурой и усеченным на два слога первым полустишием:

пОлночь и свЕт/ / знАют свой чАс,
пОлночь и свЕт/ / рАдуют нАс.

Вторые полустишия здесь тоже усечены на два слога; в первой строке на третьей стопе есть отяжеление, образованное словом „свой".

Четырехстопный амфибрахий:

полнОчной порОю в болОтной глушИ
чуть слЫшно, бесшУмно шуршАт камышИ.

Обе строки усеченные; во второй на первой стопе—отяжеление, данное словом „чуть".

Вот четырехстопный амфибрахий с большой цезурой и наращенными полустишиями:

неЯсная рАдуга/ / звездА отдалЕнная.
долИна и Облако/ / и грУсть неизбЕжная.
легЕнда о счАстии/ / борьбОй возмущенная.
лазУрь непонЯтная/ / немАя, безбрЕжная.

Четырехстопный анапест:

валунЫ и равнИны, залИтые лАвой,
сонмы глЕтчеров, брЫзги горЯчих ключЕй.
скалы, пОлные грУсти своЕй величАвой,
убелЕнные хОлодом блЕдных лучЕй.

Здесь первая и третья строки—наращенные на один слог; во второй и третьей строке первая стопа несет отяжеления, образованные словами „сонмы" и „скалы". Вот образец этого же размера с большой цезурой и наращенным первым полустишием:

золотАя как Осень/ / голубАя как сталь
предо мнОй распростЕрлась/ / озарЕнная дАль.

Пятистопный дактиль:

хмУрятся скАлы, оплОты земнОй тишинЫ.
вЕтер в пролЕтах свистИт от стенЫ до стенЫ.

Здесь обе строки усечены на два слога.

Пятистопный амфибрахий:

послЕдней звездЫ безболЕзненно гАснет укОл,
и сЕрою лАсточкой Утро в окнО постУчится,
и мЕдленный дЕнь как в солОме проснУвшийся вОл
на стОгнах шершАвых от дОлгого снА шевелИтся.

Здесь первая и третья строки усечены на один слог.

Пятистопный анапест:

золотАя звездА над землЕю в простр Анстве летЕла
и с лазУри на сОнную зЕмлю упАсть захотЕла.

Здесь обе строки наращены на один слог.

Шестистопный дактиль:

Чаще всего он применяется в особой своей форме, называемой гекзаметром, о ней мы будем говорить дальше. Обыкновенный же встречается очень редко. Вот образец:

сЕрдце трепЕщет востОрженно вОльною рАдостью
птИц,
вИжу блажЕнство, сокрЫтое бАрхатной тЕнью
реснИц.

Обе строки усечены на два слога.

Шестистопный амфибрахий:

я вИдел норвЕжские фьОрды с их жЕсткой без-
дУшной красОй,
я вИдел долИну арАгвы, омЫтую свЕжей росОй.

Здесь обе строки усечены; в первой строке четвертая стопа имеет отяжеление, образованное словом „их".

Шестистопный анапест:

на простОре гудИт урагАн и бушУют гудкИ за-
водские,
синеблУзые пАрни идУт напролОм в потрясЕнной
россИи.

Здесь обе строки наращены на один слог.

Все эти шестистопные размеры стремятся иметь большую цезуру между ударением третьей стопы и ударением четвертой; в приведенных примерах эта цезура стоит как раз между третьей и четвертой стопой. Первые полустишия могут обычным порядком усекаться или наращаться.

Семистопные размеры не употребительны вовсе, также и восьмистопные.

Двухсложные размеры.

Двухстопный хорей:

кАк минУтный
прАх в эфИре,
бЕсприЮтный
стрАнник в мИре,
одинОк
кАк челнОк.

Здесь пятая и шестая строки усечены; третья и пятая строка имеют облегчение на первой стопе: „слова" „бесприЮтный" и „одинОк" несут только одно ударение.

Двухстопный ямб:

о, взглЯд устАлый,
о, вздОх несмЕлый,
шипОвник Алый,
шипОвник бЕлый.

Здесь все строки наращены на один слог; первые две строки имеют в первой стопе небольшое отяжеление, данное словом „о". Строка двухстопного ямба с облегчением имеет такое звучание:

перебежАл.

Трехстопный хорей:

жАжду нАслаждЕнья
в сЕрдце пОбедИ,
УсыпИ волнЕнья,
нИчегО не ждИ.

Здесь вторая и четвертая строки усечены на один слог; в первых двух строках имеется облегчение на второй стопе: в словах „наслаждЕнье“ и „победИ“ дано только одно ударение; в двух последних строках облегчение стоит на первой стопе: слова „усыпИ“ и „ничегО“ имеют ударение только на третьем слоге.

Трехстопный ямб:

помЕрк закАт багрОвый,
безмОлствуЕт завОд,
но слЫшен гУл сурОвый
близ зАводскИх ворОт.

Здесь первая и третья строки наращены на один слог; вторая строка имеет облегчение на второй стопе: в слове „безмОлствует“ ударения на четвертом слоге нет; четвертая строка несет облегчение на первой стопе: слово „заводскИх“ не имеет ударения на первом слоге; в третьей строке на первой стопе отяжеление, образованное словом „но“.

Четырехстопный хорей:

жИл на свЕте рЫцарь бЕдный,
мОлчалИвый И простОй,
с вИду сУмрачнЫй и блЕдный
дУхом смЕлый И прямОй.

Здесь вторая и четвертая строки усечены; во второй строке имеются облегчения на первой и третьей стопе: слово „молчалИвый“ не имеет ударения на первом слоге, а слово „и“ вообще не несет ударения; в третьей и четвертой строках облегчения занимают третью стопу: слово „сУмрачный“ не имеет ударения на третьем слоге, а слово „и“—безударное. В этом размере еще могут быть облегчения на второй стопе:

вЫзовЕт тебЯ поспЕшно,

здесь в слове „вЫзовет“ ударения на третьем слоге нет; и облегчения на второй и третьей стопе:

вЫжженнЫми бЕрегАми,

здесь ударения на третьем слоге первого слова и на первом слоге второго отсутствуют.

Четырехстопный ямб:

на жЕлтой глИне чЕткий знАк,
из бЕлых кАмней вОзведЕнный;

полУвоздУшноЮ колОнной
сиЯющИй стоИт маЯк.

Здесь вторая и третья строки наращены на один слог; вторая строка несет облегчение на третьей стопе: в слове „возведЁнный" нет ударения на первом слоге; третья строка имеет два облегчения,—на первой и третьей стопе: слово „полувоздУшною" не несет ударений на втором и последнем слоге; последняя строка имеет облегчение на второй стопе: в слове „сиЯющий" ударения на последнем слоге нет. Кроме этого, данный размер может иметь облегчения на первой стопе:

перЕбегАя тЕмный лЕс.

здесь в первом слове на втором слоге ударения нет; и два облегчения на второй и третьей стопе:

покОйникА похОронИли,

здесь в первом слове нет ударения на последнем слоге и во втором слове—на втором слоге. Четырехстопный ямб—самый распространенный русский размер.

Пятистопный хорей:

И любОвно стАрый пЕреплЕтчик,
ОседлАв ширОкий нОс очкАми,
стУкаЕт ольхОвоЮ киЯнкой
пО вздувАющИмся кОрешкАм.

Здесь четвертая строка усечена. В первой строке облегчения ложатся на первую и четвертую стопы, во второй—на первую стопу, в третьей—на вторую и четвертую, в четвертой—на первую, третью и четвертую.

В данном размере возможны и другие облегчения на других стопах; их очень много, и мы не будем приводить примеров: учащийся, хорошо усвоивший предыдущее, легко составит или найдет нужные примеры сам. В этом размере часто выдерживается большая цезура после второй стопы или после ударения второй стопы, как в нашем примере. При ней наращение первого полустишия не применяется.

Пятистопный ямб:

настАнет чАс, и грОмовОй раскАт
напОлнит мИр, падУт во прАх врагИ,
по всЕй землЕ побЕдно прОзвучАт
тяжЕлыЕ рабОчиЕ шагиИ.

Здесь в первой строке имеется облегчение на третьей стопе, в третьей строке—на четвертой стопе, в четвертой строке—на второй и четвертой.

Этот размер часто строится с постоянной большой цезурой после второй стопы; таким стихом написан „Борис Годунов" Пушкина.

Шестистопный хорей:

Этот размер несет обязательную цезуру после третьей стопы или после ударного слога третьей стопы:

нА гартИнах грЕко / / вЫтянУлись тЕни
гдЕ же нАм найтИ / / воздУшныЕ ступЕни.

Здесь в первой строке облегчения на первой и пятой стопе, а во второй—только на пятой.

Иногда этот размер строят с двумя большими цезурами после второй и четвертой стопы:

Эй, товАрищ, / / бУдем вмЕсте / / У станкА,
стАль к желЕзу, / / трУд клокОчет / / дО гудкА.

Этот размер звучит как камаринская.

Шестистопный ямб:

В этом размере обязательна большая цезура строго после третьей стопы:

гремИт огрОмный мИр, / / гудЯт подзЕмно кОпи,
землЕтрясЕниЯ / / менЯют лИк землИ,
бушУют пАртиИ / / в амЕрикЕ, в еврОпе,
прострАнства шИрятсЯ, / / и дОхнут кОролИ.

Здесь первая и третья строки наращены на один слог. Во второй строке облегчения на первой и третьей стопе, в третьей строке—на третьей и пятой, в четвертой—то же. Иногда первое полустишие делают наращенным на один слог.

Иногда шестистопный ямб строют с двумя большими цезурами, после второй и после четвертой стопы, делая третьестишия наращенными.

Семистопный хорей:

кАждый дЕнь понЫне вИдим / / чУдо Из чудЕс,
всхОдит сОлнце, свЕтит мИру / / гОнит мрАк с небЕс.

Здесь обе строки усечены. В этом размере обязательна цезура после четвертой стопы.

Семистопный ямб:

сноп мОлний, рЕволЮциЯ / / за нЕй громАдный шАр,
то тЫ, век дЕвятнАдцатЫй / / бесплАменнЫй пожАр.

Здесь в первой строке отяжеление на первой стопе и два облегчения, на второй и четвертой стопах, во второй строке, на второй стопе отяжеление и облегчение рядом: „вЕк де—". и облегчения на четвертой и шестой стопах. В этом размере обязательна цезура после четвертой стопы.

Восьмистопный хорей:

Я подслУшал Эти пЕсни / / блИзких, рАдостнЫх векОв
в бУйном вИхре ОгнелИких / / И мятЕжных гОродОв.

В этом примере много облегчений: на седьмой стопе первой строки, на третьей, пятой и седьмой стопах второй. Обе строки усечены. В восьмистопном хорее обязательна большая цезура после четвертой стопы.

Восьмистопный ямб на практике почти не применяется.

Паузный стих

Мы видели, что последние стопы строк или полустиший могут подвергаться усечениям, теряя один или два безударных слога. Такому усечению могут подвергаться трехсложные стопы и внутри строки. Размеры, в которых произведено такое усечение, называются паузными размерами, а пропуск, усечение того или иного слога называется паузой. Пробовать писать паузные стихи следует лишь безупречно усвоив все, изложенное выше, научившись безошибочно слагать стихи всех указанных выше размеров. Возьмем строку четырехстопного анапеста:

пулемЕт задыхАлся, хрипЕл, клокотАл.

Мы можем эту строку построить так:

пулемЕт задыхАлся, хрипЕл, /\ дрожАл.

Или так:

пулемЕт задыхАлся, хрипЕл, /\/\ бИл.

Мы видим, что во второй строке выпал первый слог четвертой стопы, а в третьей строке выпало два безударных слога четвертой стопы. Мы слышим, что размер от такого выпадания слогов не исказился, не перестал быть размером, но приобрел особенное звучание. Вот образец трехстопного анапеста, в котором каждая строка несет паузу:

из-за сИних /\ вОлн океАна
красный бЫк /\ припОднял рогА,
и бежАли /\ лАни тумАна
под скалИстые /\ берегА.

Здесь в первых трех строках имеется во второй стопе одиночная, то-есть заменяющая один слог, пауза. А в четвертой строке такая пауза приходится на место ударного слога. Пауза, заменяющая ударный слог, называется корневою.

Гекзаметр

Этот размер представляет собою шестистопный дактиль, с обязательным женским окончанием, и с паузами внутри строки, на любой стопе; на практике в строке гекзаметра не бывает больше трех пауз. Образец гекзаметра:

бЕгом /\ вОлны делЯ // из очЕй /\ ушЕл и сокрЫлся.

Здесь пауза заменяет второй безударный слог первой стопы и первый безударный слог четвертой стопы. Большая

цезура в гекзаметре стоит в большинстве случаев после ударного слога третьей стопы или после ее первого безударного слога; цезура после всей третьей стопы избегается. Гекзаметр не должен быть рифмованным (смотри ниже отдел о рифме).

Строки гекзаметра часто чередуются со строками пентаметра. Пентаметр представляет собою тот же шестистопный дактиль, только с обязательным мужским окончанием и с двойной паузой, заменяющей оба безударных слога третьей стопы. Вот строка гекзаметра со строкой пентаметра, так называемое элегическое двустишие:

мИг вождЕнный настАл / / —окОнчен мой трУд многолЕтний,
чтО ж непонЯтная грУсть /\/\ тАйно тревОжит менЯ?

В пентаметре, кроме указанной двойной паузы, паузы допускаются только в первой половине.

Анакруза

Трехдольные размеры допускают соединение их в смежных строках: первая строка, например, дактиль, а вторая анапест, а третья амфибрахий и так далее. Например:

настАли зловЕщие, грОзные днИ,
заводскИе погАсли огнИ.

Здесь первая строка амфибрахий, а вторая анапест, то-есть тот же амфибрахий только с лишним безударным слогом вначале. Такое приращение вначале называется анакрузой. Если бы первая строка была дактилем, а вторая анапестом, то было бы приращено два безударных слога, и анакруза была бы двойной. Если бы наоборот, первая строка была бы анапестом, а вторая амфибрахием или дактилем, то-есть давала бы отсечение безударных слогов вначале, то мы имели бы обратную анакрузу. Анакрузы, прямые и обратные, применяются почти исключительно в трехдольных размерах.

Кроме описанных размеров, в русской поэзии существует еще так называемый „свободный стих“. Им написаны, например, „Песни западных славян“ Пушкина, „Александрийские песни“ Кузмина, многие стихотворения Блока,—„Последний день“, „Обман“, „Легенда“ и др., Демьяна Бедного, Филиппченко, Герасимова и многих других. В последние годы свободный стих вообще был очень популярен у поэтов,—теперь же снова замечается тяготение к описанным у нас размерам.

Свободный стих представляет собою очень сложную форму, в которой при помощи пауз, лишних слогов, анакруз и перебоев об'единяются несколько стихотворных размеров, причем многие строки вообще ни в один размер не укладываются,

только приблизительно соответствуя тому или другому размеру.

Правил относительно свободного стиха не существует,— но не следует думать, что любой подбор любых строк будет свободным стихом: у последнего есть свои внутренние законы, только они до сих пор не выявлены. Хорошим же свободным стихом писать о ч е н ь т р у д н о, много труднее, чем одним из описанных размеров. И начинающий поэт должен безукоризненно научиться владеть последними, чтобы начать опыты в области свободного стиха.

Рифма

Рифмой называется созвучие последних слов в двух строках. Это созвучие получается тогда, когда в этих последних словах один и тот же ударный гласный, а следующие за ним звуки приблизительно совпадают. Возьмем, например, слова: „рАдость“ и „слАдость“. Мы видим, что здесь один и тот же ударный гласный: А, а все следующие звуки совпадают; возьмем слова „лОб“ и „потОп“, в них ударный гласный одинаков, но в первом слове дальше идет звук *б*, во втором звук *п*. Однако, эти звуки слышатся вполне подобными: *б* в конце слова звучит как *п*, и рифма выходит. Но если мы возьмем слова „грОба„ и „потОпа“, то услышим, что *б* в первом слове звучит как *б*, а не как *п*, и рифма не получается, Возьмем слова „горЯт“ и „рАд“; гласные здесь тоже одинаковые, так как *я*—то же *а*, только стоящее после смягченного согласного: „горЯт“ можно было бы написать так: „горьАт“; согласные *т* и стоящее в конце слова *д* тоже вполне подобны, рифма получается. Но если мы возьмем подобные слова, только кончающиеся на гласный, например, „горЯ“ и „горА“, то рифма не выходит. Отсюда правило: о т к р ы т ы е рифмы, то-есть оканчивающиеся на гласный, должны иметь этот гласный вполне тождественным, без смягчения предыдущего согласного или со смягчением его в обоих словах. И к „горЯ“ рифма будет „парЯ“, а к „горА“—„ведрА“.

Рифмы, так же, как и окончания, бывают мужские, женские, дактилические и сверхдактилические. Мужские открытые рифмы должны иметь обязательно совпадение согласного звука, стоящего перед ударным гласным; поэтому рифма „гоРА“—„ведРА“ будет правильной, а „гоРА“—„волНА“ неправильной; к „волНА“ правильной рифмой будет „весНА“. Рифмы, заканчивающиеся звуком *й*, называются смягченными; рифмовать мужские слова, из которых одно будет открытое, а другое смягченное, нельзя, а женские и дактилические—можно; поэтому, рифма „злО“—„мглОй“—неправильна [1]), а рифма „зелЕный“—„клЕны“, или „рАдостный“—„слАдостны“—пра-

[1]) Впрочем многие современные поэты разрешают себе такую рифмовку,

вильна. Вообще, чем длиннее рифма, то-есть, чем больше в ней заударных слогов, тем легче в ней допускаются неточности в совпадении звуков.

Рифмы, в которых имеется совпадение одного, двух или более предударных согласных, называются богатыми. Например, рифма „ждЕМ“ „поЕМ“, будет обыкновенной, рифма „дожДЕМ“—„пойДЕМ“—богаче, „доЖДЕМ“—„воЖДЕМ“ еще богаче, и еще богаче будет рифма „ДОЖДЕМ“—„поДОЖДЕМ“: в ней одно слово целиком входит в другое; такая рифма называется включенною. Богатство рифмы придает особенную звучность стиху.

Рифмовать могут слова, одинаковые по своей грамматической форме, и разные. Например, рифма „качАЛИ“—„венчАЛИ“ представляет собою созвучие двух глаголов, оба в прошедшем времени, во множественном числе, в третьем лице,—то-есть здесь полное грамматическое подобие. А рифма „каЧАЛИ“—„пеЧАЛИ“ дает созвучие глагола и имени существительного; рифма „лАСКОВАЯ“—„вытАСКИВАЯ“ дает созвучие имени прилагательного и глагола. Рифма, состоящая из разных по грамматическому составу слов, называется гибкой. Обилие гибких рифм считается достоинством.

Следует избегать рифмовать слова, имеющие один общий корень; нехороша будет рифма „ушЕЛ“—„пошЕЛ“, потому что в эти слова входит общий корень „шел“; нехороша будет рифма „егО“—„у негО“, потому что здесь тоже рифмуют одни и те же слова. Следует избегать рифмовать слова с иностранными окончаниями „коммунИЗМ“—„царИЗМ“, „сенАТОР“—„губернАТОР“.

Иногда рифмой данному слову служит не одно слово, а два, например: „унЫЛЫХ“—„слИЛ ИХ“. Такая рифма называется составной. Составная рифма будет хороша только тогда, когда второе слово будет подчиненным по смыслу, например: „волнУЯ“—„хочУ Я“; рифма же вроде разбОйНИК“ „головОЙ НИК“ нехороша, так как слово „ник“ имеет самостоятельное ударение.

Ассонанс

В последнее время, вместо рифмы, широко применяется ассонанс, то-есть приблизительное созвучие, состоящее в совпадении ударного гласного и предыдущего согласного, звуки же следующие за ударным гласным во внимание почти не принимаются. Ассонансом будет созвучие „вокЗАл“—„глаЗА“, „пеЧАть“—„плеЧА“, „МЕрил“—„МЕрин“, или „МЕрил“—„МЕбель“. Иногда ассонанс имеет другую форму: совпадают ударные гласные и последние звуки в слове, а звуки между ударным и последним не совпадают, например: „свЕтЕЛ“—„пЕпЕЛ“, „ВЕчЕР“—„ВЕтЕР“. Такой ассонанс называется начально-конечным.

Особую разновидность ассонанса составляет диссонанс, при котором ударные гласные не совпадают, а совпадают все следующие звуки, например: „бЕлковый"—„фиАлковый". Диссонансы применяются очень редко.

Стихи, написанные без рифм и ассонансов называются белыми.

Расположение рифм

Рифмовать могут строки, стоящие рядом, например:

Искры точно зОЛОТО
Блещут из-под мОЛОТА.

Такая рифмовка называется парной.

Иногда рифмующие строки располагаются через одну, например:

А на дворе-то после стУЖ
Такая же кипит почИНКА.
Ой, сколько-сколько майских лУЖ,
Обрезков голубого цИНКА.

Такая рифмовка называется перекрестной.

Иногда рифмы располагаются так:

Капля к капле—шумит водопАД,
Камень к камню—сверкает дворЕЦ,
Сердце к сердцу—и брызнет свинЕЦ,
Загремит, загрохочет набАТ.

Здесь рифмуют первая строка с четвертой, а вторая с третьей; такая рифмовка называется охватной или опоясанной.

Иногда рифмы располагаются так:

СпозарАНОК
Мой рубАНОК,
Лебедь, лебедь мой руЧНОЙ.
ТоропЛИВО
И шумЛИВО
Мною пущен в путь реЧНОЙ.

Здесь рифмуют первая строка со второй, четвертая с пятой, и третья с шестой. Такая рифмовка называется тернарной.

Тернарная рифмовка может иметь и другой вид:

Бушуют клИКИ,
Горят знамЕНА
И майские лучи горЯТ.
То он—велИКИЙ,
Он,—закалЕННЫЙ,
Свободный пролетариАТ.

Здесь первая строка рифмует с четвертой, вторая с пятой, третья с шестой.

Вообще порядок рифмовки может быть самым разнообразным, и перечислить все сочетания—невозможно. Начинающий поэт должен, читая стихи, вглядываться в расположение рифм, и, слагая свои стихи, может изобретать новые сочетания, так как очень многие из таких сочетаний никем не были построены. Возьмем, например, отрывок из стихотворения Лермонтова „Бородино":

Скажи-ка, дядя, ведь не дАРОМ
Москва, спаленная пожАРОМ,
Французу отдаНА?
Ведь были ж схватки боевЫЕ,
Да, говорят, еще какИЕ.
Недаром помнит вся РоссИЯ
Про день БородиНА?

Здесь семь строк и три разных рифмы, одна из которых повторяется три раза. Но в этом семистишии возможны многие сотни сочетаний рифм, и начинающий поэт без труда может найти новые, никем не построенные.

Несколько строк с определенным порядком рифмовки, повторяющиеся несколько раз в стихотворении, называются строфою. Самые распространенные строфы—четверостишия. Но возможны строфы из пяти, шести и более строк. В „Евгении Онегине" Пушкина строфа состоит из четырнадцати строк, при чем в первых четырех рифмы расположены перекрестно, в следующих четырех попарно, в следующих четырех опоясанно, и в последних двух сроках парно.

Составляя строфу, следует иметь в виду следующие правила: нельзя смешивать в двух смежных строфах различные окончания, в одной, скажем, мужские и женские, а в другой мужские и дактилические и тому подобное; такое смешение придает всему стихотворению растрепанный вид; затем, подряд не должны итти окончания одного и того же вида, не рифмующие между собой; например, если бы мы приведенное Лермонтовское семистишие начали так:

Скажи-ка, дядя, ведь не даром
Французу отдана
Москва, спаленная пожаром?
Ведь были ж схватки боевые...

Здесь в строке третьей и четвертой окончания женские, но не рифмующие между собой; получается неприятный для слуха стык.

Иногда рифма ставится не только в конце строки, но и внутри, например:

Утро раскраснелось веселей, чудЕСНЕЙ,
Будит отдохнувших заводским гудкОМ,
На завод идем мы пролетарской ПрЕСНЕЙ,
Со свободной пЕСНЕЙ мы идем рядкОМ.

Здесь рифма первой и третьей строки повторяется в середине четвертой. Такие рифмы называются внутренними.

Звукопись

В стихотворениях подвергаются обработке и сами звуки слов, составляющих строчку. Эта обработка ведется в нескольких направлениях. Прежде всего поэт заботится, чтобы в стихотворении не было неприятных для слуха или трудных для произнесения звукосочетаний. Следует избегать стыка многих согласных подряд, например, „стоиТ ДРевний", „воЖДЬ ВЗГЛянул" и тому подобное. С другой стороны, неприятно стечение нескольких гласных подряд, например, „ИсАИИ И ИИсуса". Такое звукосочетание невозможно произнести. Скопление гласных называется зиянием. Наоборот, поэт стремится подбирать звуки одинаковые или близкие, чтобы в смежных словах такие звуки повторялись. Иногда это делается, чтобы подражать какому-либо звуку, о котором говорится в стихотворении, например:

Чуть слыШно бесШумно ШурШат камыШи.

Здесь подбором шипящих звуков передается шуршание камышей. Или

ШиПенье Пенистых БоКаЛов
И ПунШа ПЛамень ГоЛуБой

Здесь звуки *п*, *б*, *к*, *л* передают хлопанье пробок, а звуки *ш*—шипенье пенящегося вина. Такой прием называется звукоподражанием.

Иногда же подбор звуков не имеет целью звукоподражание, а стремится просто насытить строку схожими звуками, потому что такой подбор производит на слух приятное впечатление и заставляет лучше чувствовать слово. Например:

Вечер, Взморье, Вздохи Ветра,
Величавый Возглас Волн,
Близко Буря, в Берег Бьется
Чуждый Чарам Черный Челн.

Здесь все слова начинаются со звука *в*, *б* или *ч*. В таком виде подбор звуков грубоват, и не следует им увлекаться. Но вот более умелые строки:

Клянусь, о матерь НаСЛаЖдений,
Тебе НеСЛыхаННо СЛуЖу,
На ЛоЖЕ...

Здесь звуки слова „наслаждений“ почти все повторяются в смежных словах. Вот еще пример:

Бросал В НеВеДомые ВоДы
СВой ВеТхий НеВоД...

Здесь все время повторяются звуки *в*, *н*, *д*.

Подбор звуков в стихотворении называется инструментовкой.

Иногда производится подбор ударных гласных, так чтобы внутри строки получались чистые ассонансы, например:

ВзложУ на тетивУ тУгУю,
ПослУшный лУк согнУ в дУгУ.

Здесь не все звуки У ударные, но этот звук и неударный звучит очень отчетливо.

Искусство инструментовки—очень трудное искусство, и овладеть им можно лишь тщательно вслушиваясь в распределение звуков в стихах великих поэтов. Инструментовка должна быть скрытой, неявной, не лезть в глаза, как в приведенном выше примере: „чуждый чарам черный челн“. Для того, кто хочет подробнее ознакомиться с вопросами инструментовки, рекомендуем статью Брика в сборнике „Поэтика“ и книжку Артюшкова „Звук и стих“. Но, чтобы усвоить себе эти работы, необходимо знать хорошо вообще учение о звуках русского языка, а для этого нужно ознакомиться с книгой профессора Богородицкого „Общий курс русской грамматики“.

Все, изложенное здесь о стихе, представляет собою только начатки знаний, необходимых поэту, только поэтическую азбуку, без которой нельзя быть грамотным стихотворцем. Но, чтобы вполне усвоить себе технику стиха, нужно основательно прочитать немало книг. Для начала советуем ознакомиться с книгой Шульговского „Технические начала стихосложения“, Томашевского „Русское стихосложение“, Жирмунского „История и теория рифмы“, Эйхенбаума „Мелодика стиха“ и с нашей книжкой „Практическое стиховедение“.

Практически же учиться стихосложению следует так: хорошо разобравшись в изложенных правилах, надо заняться определением размеров. Взять то или другое стихотворение Пушкина, Лермонтова, Некрасова (вообще, кого-нибудь из поэтов прошлого, не современных,—у последних часто размеры очень сложны), и постараться во-первых определить размер. Иногда это удается сразу, иногда надо поискать строку, которая совершенно точно укладывается в тот или другой размер. Например, если взять начало Пушкинской „Полтавы“: „Богат и славен Кочубей“ и т. д.,—только семнадцатая строка „не злАтом, дАнью крымских Орд“ вполне ясно совпадает со схемой четырехстопного ямба. Найдя ее, надо установить, чем от нее отличаются другие строки: где стоят облегчения, где

отяжеления, где перебои, какие у строк окончания. Можно определять иначе: наметить, на которых слогах от начала строки стоит б о л ь ш и н с т в о ударений; если большинство стоит на нечетных слогах, и последний ударяемый тоже нечетный,—это хорей; если ударения приходятся главным образом на четные слоги,—это ямб; если вперемежку: на первом, четвертом, седьмом, десятом, т.-е. на нечетном и четном поочереди,—это дактиль. Амфибрахий также дает ударения на четных и нечетных: на втором, пятом, восьмом, одиннадцатом слогах. У анапеста та же очередность: на третьем, шестом, девятом, двенадцатом. При этом следует не торопиться и рассмотреть несколько строк, чтобы случайные отяжеления не сбили с пути. Решив, каким размером написано данное стихотворение, и сколько в строке стоп, надо проверить по приведенным у нас образцам.

Научившись безупречно определять размеры, надо начать писать упражнения, ставя себе задачи: дать такой-то размер, стольких-то стоп, с такими-то окончаниями.

Понемногу, задачи надо усложнять и затруднять: писать разностопными размерами, вводить облегчения или отяжеления на такой-то стопе, и т. д. Затем—перейти к задачам по рифмовке, по звукописи, по строфике,—следуя образцам у больших поэтов: попробовать строфу „онегинскую“, строфу „Домика в Коломне“ и т. п. Строфика в данной книге не изложена; о строфах надо прочитать у Шульговского (очень полное описание), или у меня в „Практическом стиховедении“ (краткие указания).

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

КАК ПИСАТЬ РАССКАЗЫ

Что надо различать в рассказе.

В рассказе, как и в статье, имеется идея, — основная мысль, которую автор желает высказать, затем, те обстоятельства, из которых эта мысль вытекает,—тема. Кроме этого, в рассказе следует различать фабулу и сюжет. Предположим, что в рассказе автор проводит идею, что каждый гражданин должен трудиться на пользу общества. Эта идея может вытекать из целого ряда тем. Мы можем, например, взять темой крестьянскую темноту, болезни и несчастия, связанные с этой темнотой, и из этой темы вывести свою идею. Мы можем взять темой плохую охрану труда на фабриках и несчастия, связанные с этой плохой охраной, и нашу идею вывести из этой темы. Мы можем взять темой политику иностранных держав, направленную к удушению Советского Союза, и необходимость совместных усилий для борьбы с этой политикой, и выводить нашу идею из этой темы, и так далее. Таким образом, как в статьях, одна и та же идея может вытекать из целого ряда различных тем. Предположим, что нашей темой мы выбрали тему крестьянской темноты. Эту тему нужно развернуть, т.-е. подобрать ряд таких картин, событий и переживаний, которые заставили бы читателя сказать себе: да, крестьянская темнота очень велика, и с нею связаны всевозможные несчастия. Эта совокупность картин и обстоятельств, в которых развертывается тема, называется фабулой. Если одна идея может вытекать из многих тем, то и одна тема может развертываться во многих фабулах. Для нашей темы мы можем выбрать такую, например, фабулу: у крестьянки заболевает ребенок; она, вместо того, чтобы обратиться к доктору, несет больного к невежественной и грязной знахарке, и та начинает пичкать больного какими-то корешками и обмывать коровьей мочей; ребенок умирает, а крестьянка вместо того, чтобы понять, что вся беда из-за дурацкого леченья, покорно думает: „Уж раз бог судил мальчику поме-

реть,—ничего не поделаешь". Можно выбрать такую фабулу: крестьянин заводит правильное удобрение, переходит на многополье, покупает хорошие плуги, применяет зеленый пар,—одним словом, ведет хлебопашество как следует; а его сосед говорит, что все это вздор, что „отцы сохой пахали, и нам надо сохой"; урожай у первого хорош, а у второго никуда; второй злится и думает, что это оттого, что первый „слово знает", колдует; вот второй отправляется к деревенскому „колдуну" и просит ему помочь; колдун, видя темного человека, решает попользоваться и понемногу высасывает из него последние деньги; тот разорен и становится вором, попадает в тюрьму, и так далее. Мы можем взять такую фабулу: учитель приспосабливает к водяной мельнице маленькую динаму и устраивает в школе электрическую лампочку; „старики" решают, что это чертовщина, а поп, который не в ладах с учителем, натравливает их; они разрушают установку и самого учителя избивают. Или такую фабулу: в селе эпидемия оспы; присылают фельдшера, который начинает оспу прививать; кто-то пускает слух, что прививка не что иное, как дьяволово крещение, как вербовка младенцев в дьявольские слуги. Происходит „оспенный бунт", а эпидемия между тем ширится и уносит многие сотни жизней. И так далее,—одна и та же тема может быть развернута во многих десятках фабул.

Предположим, что мы выбрали первую фабулу из изложенных нами,—потому ли, что такой случай действительно был, и мы его знаем, или по чему-либо другому,—перед нами встает вопрос, как данную фабулу передать? С чего начать? Как продолжить? Чем закончить? Способ изложения фабулы называется с ю ж е т о м, и в области сюжета писателю и возможно проявить свое дарование. Фабула очень часто независима от писателя: о данном событии он читал, был его свидетелем, слышал о нем. Но сюжет целиком предоставляется творчеству писателя, и надо его развернуть так, чтобы рассказ был интересен, чтобы действовал на читателя. И вот нашу первую фабулу мы можем развернуть в такой сюжет: идет крестьянка по лугу и встречается со знахаркой; происходит разговор, в конце которого знахарка говорит: „ты мне нравишься, молодка; если что понадобится,—заговор снять, или приворожить кого,—приходи"; затем изображается крестьянский ужин; младший ребенок невесел, неохотно ест; затем изображается утренний сенокос: крестьянка с граблями работает на лугу, как вдруг прибегает старшая девочка и говорит: „Петька-то посинел и хрипит"; крестьянка бежит домой и видит, что ребенок болен, задыхается, горло распухло: дальше изображается ночь, страдания ребенка, тоска матери и ее бессилие что-либо предпринять; ей вспоминается приглашение знахарки; на утро она несет ребенка к знахарке; изображается изба последней, то, как она варит снадобье, то, как она вли-

вает его ребенку в горло; затем изображается ночь, ребенок затихает, и успокоенная мать засыпает возле него; изображается пробуждение и ужас матери, возле которой лежит холодное тельце умершего ребенка. Здесь ни одним словом не высказывается идея автора о том, что надо всем бороться с невежеством, но всякий для себя сделает этот вывод. Но та же фабула могла бы быть развернута и иначе. Можно было бы сразу начать с картины лечения ребенка у знахарки, а потом рассказать, какой он был веселый, потом дать картину смерти. Можно было бы начать со смерти, а потом изложить воспоминания матери о том, как все произошло; предположим, вернулся из города отец, и мать ему рассказывает; отец говорит: „к доктору надо было", мать отвечает: „кто ж его знал, всегда у бабки лечились"; можно было бы изобразить, как отец едет домой и ожидает встречи с семьей, не предполагая, что его ждет несчастье. Вообще, сюжет может быть построен самыми разнообразными способами. Надо заботиться об одном: чтобы читать рассказ было интересно. Эта интересность достигается тем, что изложение прерывают на острых местах, т.-е. там, где положение становится напряженным; например, после лечения знахаркой ребенка положение очень напряженно; однако, читателя слегка вводят в обман, заставляя вместе с матерью успокаиваться: ребенок дышет ровнее, жар у него спадает. Если сначала излагается то, что было потом, например, говорится о смерти ребенка, а затем те обстоятельства, которые предшествовали этой смерти, то читателю интересно узнать, как произошло то, о чем ему уже известно. Если говорится о смерти, а потом, что возвращается отец, с нетерпением ждущий свидания, то читателя интересует, — как отец узнает о несчастии. Вообще, способов напрягать интерес читателя очень много, но все они сводятся к рассказыванию предыдущего или к забеганию вперед, читатель или узнает предшествующее, или стремится узнать, как встретится предыдущее с будущим, о котором ему, читателю, уже известно. Иногда сюжет планируется так: излагаются некоторые обстоятельства, затем их причины; затем последующие обстоятельства, затем уже известные причины в более глубоком, более уясненном виде; так иногда бывает несколько раз, на протяжении одного рассказа.

В фабуле мы различаем з а в я з к у, — обстоятельства, из которых вырастает все действие рассказа; р а з в и т и е, — последовательность обстоятельств, вытекающих из завязки; затем р а з в я з к у, — конечные обстоятельства. Вот, например, рассказ: два вора приезжают в некий город; один вор специалист по краже свиней; в городе работает цирк, в котором показывают ученую свинью; однажды второй вор, вернувшись домой, видит, что первый возится со свиньей; этот первый об'ясняет, что стащил случайно подвернувшуюся свинью, на другой день

второй вор читает в газете об'явление владельца цирка о пропаже свиньи и о том, что возвративший ее получит очень крупную награду; второй вор думает, что его товарищ украл именно эту свинью, сам того не зная, и решает купить ее, с тем, чтобы возвратить владельцу цирка и получить вознаграждение; однако, первый вор дорожится, и уступает свинью за несколько сот рублей; когда второй идет в цирк, то оказывается, что ученая свинья вовсе не пропадала и никакого об'явления владелец цирка не печатал; возвратившись домой, второй видит, что его товарищ исчез, и понимает, что с ним сыграли ловкую штуку, что его ввели в заблуждение подложным об'явлением и продали ему за большие деньги самую обыкновенную свинью. Здесь история приезда, обстоятельство наличия цирка с ученой свиньей и наличие свиньи у первого вора—есть завязка; исчезновение первого вора—развязка, все промежуточное—развитие. В нашем рассказе завязка—встреча со знахаркой и болезнь ребенка; развязка—смерть ребенка. Если бы мы начали рассказ со смерти ребенка, то развязка была бы дана в начале, т.-е. мы имели бы перевернутое строение сюжета.

Следует различать зачин,—начало самого изложения, от завязки,—начала действия, и концовку,—конец изложения, от развязки, конца действия. Завязка и развязка относятся к фабуле, зачин и концовка к сюжету.

Кроме этих частей, в рассказе следует отличать следующие части: описание, описание местности, обстановки, действующих лиц; изложение действия; разговоры. Разберем подробно небольшой рассказ Чехова „Хамелеон" (хамелеоном называется маленькое животное, вроде ящерицы, обладающее способностью изменять окраску кожи; в переносном смысле хамелеоном называют человека, меняющего свои взгляды сообразно обстоятельствам, переметчика, двурушника).

ХАМЕЛЕОН

Через базарную площадь идет полицейский надзиратель Очумелов в новой шинели и с узелком в руке. За ним шагает рыжий городовой с решетом, до верху наполненным конфискованным крыжовником. Кругом тишина... На площади ни души... Открытые двери лавок и кабаков глядят на свет божий уныло, как голодные пасти; около них нет даже нищих.

— Так ты кусаться, окаянная!—слышит вдруг Очумелов.—Ребята, не пущай ее! Нынче не велено кусаться! Держи! А... а!

Слышен собачий визг. Очумелов глядит в сторону и видит: из дровяного склада купца Пичугина, прыгая на трех ногах и оглядываясь, бежит собака. За ней гонится человек

в ситцевой крахмальной рубахе и растегнутой жилетке. Он бежит за ней и, подавшись туловищем вперед, падает на землю и хватает собаку за задние лапы. Слышен вторично собачий визг и крик: „Не пущай!“ Из лавок высовываются сонные физиономии и скоро около дровяного склада, словно из земли выросши, собирается толпа.

— Никак беспорядок, ваше благородие!..—говорит городовой.

Очумелов делает полуоборот налево и шагает к сборищу. Около самых ворот склада, видит он, стоит вышеописанный человек в расстегнутой жилетке и, подняв вверх правую руку, показывает толпе окровавленный палец. На полупьяном лице его как бы написано: „Ужо я сорву с тебя, шельма!“ Да и самый палец имеет вид знамения победы. В этом человеке Очумелов узнает золотых дел мастера Хрюкина. В центре толпы, растопырив ноги и дрожа всем телом, сидит на земле сам виновник скандала — белый борзой щенок с острой мордой и желтым пятном на спине. В слезящихся глазах его выражение тоски и ужаса.

— По какому это случаю тут? — спрашивает Очумелов, врезываясь в толпу.—Почему тут? Это ты зачем палец?... Кто кричал?

— Иду я, ваше благородие, никого не трогаю... — начинает Хрюкин, кашляя в кулак:—насчет дров с Митрий Митричем,—и вдруг эта подлая ни с того, ни с сего за палец... Вы меня извините, я человек, который работающий... Работа у меня мелкая. Пущай мне заплатят, потому—я этим пальцем, может, неделю не шевельну... Этого, ваше благородие, и в законе нет, чтобы от твари терпеть... Ежели каждый будет кусаться, то лучше и не жить на свете...

— Гм... Хорошо... — говорит Очумелов строго, кашляя и шевеля бровями. — Хорошо... Чья собака? Я этого так не оставлю! Я покажу вам, как собак распускать! Пора обратить внимание на подобных господ, не желающих подчиняться постановлениям! Как оштрафуют его, мерзавца, так он узнает у меня, что значит собака и прочий бродячий скот! Я ему покажу Кузькину мать!.. Елдырин, — обращается надзиратель к городовому: — узнай, чья это собака, и составляй протокол. А собаку истребить надо! Она, наверно, бешеная... Чья это собака, спрашиваю?

— Это, кажись, генерала Жигалова, — говорит кто-то из толпы.

— Генерала Жигалова? Гм... Сними-ка, Елдырин, с меня пальто... Ужас, как жарко! Должно полагать, перед дождем... Одного только я не понимаю: как она могла тебя укусить?— обращается Очумелов к Хрюкину. — Нешто она достанет до пальца? Она маленькая, а ты ведь вон какой здоровила. Гы, должно быть, расковырял палец гвоздиком, а потом и пришла

в твою голову идея, чтоб сорвать. Ты ведь... известный народ. Знаю вас, чертей!

— Он, ваше благородие, цыгаркой ей в харю для смеха, а она, не будь дура, и тяпни... Вздорный человек, ваше благородие.

— Врешь, кривой! Не видал, так, стало быть, зачем врать? Их благородие умный господин и понимает, ежели кто врет, а кто по совести, как перед богом... А ежели я вру, так пущай мировой рассудит. У него в законе сказано... Нынче все равны... У меня у самого брат в жандармах... ежели хотите знать...

— Не рассуждать!

— Нет, это не генеральская.. —глубокомысленно замечает городовой. — У генерала таких нет. У него все больше лягавые...

— Ты это верно знаешь?

— Верно, ваше благородие...

— Я и сам знаю. У генерала собаки дорогие, породистые, а это — чорт знает что! Ни шерсти, ни вида.. подлость одна только... И этакую собаку держать?.. Где же у вас ум? Попадись этакая собака в Петербурге или в Москве, то знаете, что было бы? Там не посмотрели бы в закон, а моментально — не дыши! Ты, Хрюкин, пострадал, и дела этого так не оставляй.. Нужно проучить!.. Пора...

— А, может быть, и генеральская...—думает вслух городовой. — На морде у ней не написано... Намедни во дворе у него такую видел.

— Вестимо, генеральская,—говорит голос из толпы.

— Гм... Надень-ка, брат Елдырин, на меня пальто... Что-то ветром подуло... Знобит .. Ты отведешь ее к генералу и спросишь там. Скажешь, что я нашел и прислал... И скажи, чтобы ее не выпускали на улицу... Она, может быть, дорогая, а ежели каждый свинья будет ей в нос сигаркой тыкать, то долго ли испортить. Собака — нежная тварь... А ты, болван, опусти руку! Нечего свой дурацкий палец выставлять. Сам виноват.

— Повар генеральский сюда идет, его спросим... Эй, Прохор, поди-ка, милый, сюда. Погляди на собаку... Ваша?

— Выдумал! Этаких у нас отродясь не бывало!

— И спрашивать тут долго нечего,—говорит Очумелов.— Она бродячая. Нечего тут долго разговаривать... Ежели сказал, что бродячая, стало быть, и бродячая... Истребить, вот и все.

— Это не наша, — продолжает Прохор. — Это генералова брата, что намеднись приехал. Наш не охотник до борзых. Брат ихний охоч...

— Да разве братец ихний приехали? Владимир Иваныч?— спрашивает Очумелов, и все лицо его заливается улыбкой умиления.—Ишь ты, господи! А я и не знал! Погостить приехали?

— В гости...

— Ишь ты, господи!.. Соскучились по братце!.. А я ведь и не знал! Так это ихняя собачка? Очень рад!.. Возьми ее... Собаченка ничего себе... Шустрая такая!.. Цап этого за палец! Ха-ха-ха... Ну, что дрожишь? Ррр... Рр... сердится шельма... цуцык этакий!

Прохор зовет собаку и идет с ней от дровяного склада... Толпа хохочет над Хрюкиным.

— Я еще доберусь до тебя!—грозит ему Очумелов и, запахиваясь в шинель, продолжает свой путь по базарной площади.

Какова тема этого рассказа? Человек, поминутно меняет свой взгляд на вещи, смотря по тому, откуда дует ветер. Какова фабула этого рассказа? Полицейский надзиратель собирается составить протокол на владельца собаки, покусавшей обывателя; узнав, что собака принадлежит „важному" лицу, генералу, он сразу меняет фронт и обвиняет пострадавшего; получив противоположные сведения, опять говорит старое; вновь получив подтверждение принадлежности собаки генералу, опять меняет поведение и так несколько раз, пока окончательно не убеждается в том, что собака генеральская; тогда он заискивает перед самой собакой. Завязка здесь в том, что к полицейскому обращается с жалобой покусанный; развязка— в последнем превращении надзирателя. Мы видим, что фабула очень проста и мало подвижна; действия в рассказе нет; все развитие сводится к смене надзирательской решимости проявить свою власть и надзирательской трусости нажить неприятность с генералом. Сюжет также очень прост, в нем не содержится никаких отступлений, никаких забеганий вперед; сюжет такого рода называется п р я м ы м.

Рассмотрим, как этот сюжет развернут. В зачине его излагается шествие надзирателя по базарной площади и встреча его с покусанным. Затем идут колебания: три в одну сторону, в сторону желания расправиться с собакой, и три в противоложную. Рассказ оканчивается тем, что трусость в надзирателе победила. Можно было бы окончить и иначе, сообщением, окончательно достоверным, что собака не принадлежит генералу, и отправкой собаки на живодерню. Но такой конец дал бы впечатление, что надзиратель, хотя и колебался, но все-таки поступил так, как был должен поступить; подлинный же конец кладет на фигуру надзирателя заключительную отрицательную черту, заставляя его перед собакой лебезить и заискивать. Кроме этого, весьма важно обратить внимание на следующее обстоятельство: в конце-концов, спрашивают у генеральского повара, чья собака, и тот отвечает, что собака не принадлежит генералу; казалось бы, это заявление решает все, и читатель ожидает, что с собакой сейчас поступят как с бродячей: но читатель обманывается: из следующих слов повара

выясняется, что собака принадлежит брату генерала, то-есть все-таки неприкосновенна для полицейского. Это введение читателя в заблуждение делает неожиданной развязку,—чрезвычайно распространенный прием. Затем, мы видим, что развитие сюжета идет по ступеням: не генеральская—генеральская, не генеральская—генеральская, не генеральская—не генеральская, но в то же время как бы и генеральская. Здесь дается концовка сюжета: линия развития ломается. Также чрезвычайно распространенный прием: изменение линии развития. Вот еще образец такой концовки, из Чеховского же рассказа „Месть". В этом рассказе некий обыватель слышит, что его жена условливается с любовником положить ему письмо в чашу, стоящую в качестве украшения в городском саду; муж решает напакостить любовнику и пишет письмо к некоему купцу с требованием положить в эту чашу двести рублей, угрожая, что в противном случае лавка того будет взорвана! муж расчитывает, что купец обратится в полицию, полиция устроит засаду и схватит любовника; последний наживет, таким образом, неприятности; в назначенный час муж дежурит недалеко от чаши, чтобы полюбоваться арестом; однако, любовник вынимает из чаши какой-то конверт, и с удивлением извлекает из него две сторублевых бумажки: купец, оказывается, испугался и исполнил требование несуществующих грабителей. Эта развязка также вполне неожиданна, и дает концовку, ломая линию развития; читатель вместе с мужем ожидает чего угодно, только не этого: купец поверил, что письмо от грабителей (предполагаемая линия развития), но вместо обращения к властям, подчинился письму (слом линии). Вернемся к нашему рассказу. Собаке противостоит покусанный. И колебания полицейского по отношению к собаке должны сопровождаться колебаниями по отношению к пострадавшему; предположив, что собака генеральская, надзиратель обращается к покусанному, обвиняя его, что он сам расковырял палец, чтобы получить вознаграждение; при следующем колебании, надзиратель говорит ему: „ты пострадал, и не оставляй этого дела, проучи"; при следующем колебании, надзиратель уже бранит покусанного; узнав окончательно, что собака как бы генеральская, он грозит пострадавшему: „я доберусь до тебя". Эти попутные колебания, все возрастающие в силе, особенно ярко подчеркивают изменчивость, хамелеонность полицейского, и его заискивание перед псом выделяется особенно резко при его угрозе покусанному.

В рассказе мы видим сначала описание базарной площади и шествия надзирателя, затем описание сутолоки с собакой, затем описание картины, увиденной надзирателем, когда он подошел к месту беспорядка. Все остальное—разговор. Всмотримся в описания. Мы видим, что надзиратель—в шинели и с узелком в руке, что городовой—рыжий, что за собакой

гонится человек в расстегнутой жилетке и ситцевой рубашке, накрахмаленной, что собака белая с желтым пятном на спине. Спрашивается, какое значение имеют эти подробности для рассказа в целом? Разве городовой не мог быть не рыжим, собака не белой? Хрюкин не в расстегнутой жилетке? Конечно, эти подробности сами по себе второстепенны, и могли бы быть заменены другими или вовсе пропущены. Но эти подробности, эти д е т а л и ценны потому, что они делают все описание наглядным: мы представляем себе рыжего городового; мы сотни раз видали людей в расстегнутой жилетке и в ситцевой рубахе, и получив указания об этом, легко рисуем в своем воображении какую-нибудь виденную нами личность. Кроме того, некоторые из этих подробностей обладают более глубокой выразительностью. Нам говорится, что рубаха у Хрюкина накрахмалена. Ситцевую рубаху обыкновенно не крахмалят. Эта деталь говорит нам о том, что у Хрюкина есть претензия одеваться „как господа", и это сразу указывает на его принадлежность к городскому мещанству. Узелок в руках надзирателя намекает на другое: не за покупками же ходит надзиратель с узелком; можно думать, что этот узелок—„добровольное приношение" какой-нибудь торговки, то-есть, попросту говоря, взятка. Вот еще деталь: обратив внимание на беспорядок, надзиратель направляется к месту происшествия, сделав „полуоборот налево", то-есть применив прием военной маршировки; этим косвенно изображается его облик, как человека с военной выправкой. Таким образом, имеющиеся в рассказе подробности выполняют двойное назначение: сделать картину более яркой, более наглядной, и, с другой стороны, косвенно указывают на особенности действующих лиц.

Вот еще деталь косвенного изображения: Очумелов волнуется; однако, об этом волнении самом по себе не сказано ни слова; говорится только „сними-ка с меня пальто, жарко", „надень-ка на меня пальто, холодно"; мы понимаем, что надзирателя бросает то в жар, то в холод при мысли рассердить генерала, и мы понимаем, что бедняга волнуется.

Посмотрим на разговоры. Прежде всего надо отметить построение указаний на то, кто говорит; мы читаем „спрашивает Очумелов", „говорит Очумелов строго", „говорит кто-то", „глубокомысленно замечает городовой", „думает вслух городовой", „говорит голос", „говорит Очумелов", „продолжает Прохор", „спрашивает Очумелов", „грозит ему Очумелов". Мы видим, что все эти однообразные по смыслу указания переданы различными словами, чем достигается разнообразие; эту особенность следует иметь в виду, потому что начинающие беллетристы часто очень грешат постоянным повторением „сказала она", „сказал он", „сказала она",—что не может не наскучить.

Язык разговоров также обработан. Мы видим, что Хрюкин употребляет нелитературные слова: „пущай" вместо „пусть",

нелитературные обороты: „я человек, который работающий“ вместо „я человек работающий“ и так далее,—то-есть пользуется мещанским говором; Очумелов говорит более литературной речью, смешивая, однако, „казенные“ обороты с мещанскими: „пора обратить внимание на подобных господ“, „...собака и прочий бродячий скот“, „ихняя собачка“, и так далее,—речь его опять-таки характерна для мелкого представителя власти; городовой говорит „намедни“, а повар „намеднись“,—маленькое отличие, дающее все же впечатление, что у каждого действующего лица, свой особенный язык. И этот язык резко отличается от языка самого Чехова, которым написаны первые строки рассказа,—описания. Из изложенного нам ясно, что выбор слов и оборотов является мощным изобразительным средством; если бы все действующие лица говорили одинаковым литературным языком, то получилось бы впечатление фальши, чего-то ненастоящего. Однако, следует заметить, что Чехов не злоупотребляет характерными словечками и оборотами; таких в общем немного. А если бы каждое из действующих лиц говорило исключительно характерными словечками: Хрюкин — исключительно мещанскими, полицейский—исключительно „казенными“ — мы опять получили бы впечатление фальши, искусственного, нарочитого.

Имена действующих лиц выбраны так, чтобы произвести впечатление смешного: ведь и сам рассказ—смешной, юмористический; если бы писался строго бытовой рассказ, без стремления насмешить читателя, то фамилии вроде „Очумелов“, „Хрюкин“ были бы нарочиты.

Для того, чтобы дать более отчетливое представление о приемах построения рассказа, следовало бы привести еще несколько разборов; здесь из-за отсутствия места мы не можем это сделать, и постараемся дать несколько общих указаний.

Установка

Весьма важной стороной в построении рассказа является так называемая у с т а н о в к а, то-есть предварительный умысел автора относительно того, к а к о й рассказ он будет писать: будет ли он строить рассказ, изображающий действительную жизнь, или рассказ, в котором будут изложены разные необыкновенные приключения, или рассказ, описывающий сложные душевные переживания действующих лиц, или рассказ юмористический, смешащий, или наконец, рассказ о будущем времени, о необычайных открытиях, о путешествиях на другие планеты, и так далее, рассказ, в котором будет дана воля воображению, рассказ ф а н т а с т и ч е с к и й. Если автор решает писать бытовой рассказ, изображающий действительную жизнь, скажем, жизнь рязанского крестьянина, или шахтера,—то он должен быть верен действительности; он не вправе например,

говорить, что его шахтер такой любящий искусство человек, что даже пианино завел: это будет неправдоподобно; в таком рассказе автор должен тщательно выбирать язык для своих действующих лиц; заставляя их действовать, должен сообразоваться с естественными человеческими побуждениями к тому или иному поступку; обрисовывая своих действующих лиц, должен помнить, что все они—живые люди, со сложными характерами, и было бы фальшиво в бытовом рассказе изображать одного совершенным злодеем, другого добродетельным до святости; должен, наконец, учитывать, какое значение для всего рассказа имеет данное действующее лицо: является ли оно главным, так называемым г е р о е м, или второстепенным, или случайным, и сообразно с этим менять тщательность и подробность обрисовки. В разобранном рассказе героем является Очумелов, и мы видим все смены его настроений; что думает Хрюкин или городовой,—нам не говорится; третьестепенное лицо, повар, даже не обрисован, не сказано, какая у него наружность; а некоторые слова приписаны просто „голосу из толпы"; иначе говоря, детальность тщательность обрисовки меняется сообразно важности данного действующего лица для всего рассказа, для темы. Предположим, в рассказе герой едет куда-нибудь на лошадях; если ямщик только везет героя, и не принимает никакого участия в действии рассказа, то нелепо тщательно описывать ямщика, рассказывать, откуда он и какова его судьба, и так далее.

Но если автор делает установку на „приключенческий" рассказ, то в нем он может, во-первых, оставить для всех действующих лиц один и тот же литературный язык, во-вторых, не заботиться о полном жизненном правдоподобии как действующих лиц, так и тех положений, в которые они попадают. Но зато в приключенческом рассказе необходима занимательная, острая выдумка, напряженные положения, неожиданная развязка. То же самое и при установке на фантастический рассказ, при чем необходимо, конечно, иметь основательное знакомство с той областью научной мысли, в которой распространяется воображение автора.

При юмористической установке так же, как и при бытовой, необходима верность действительности; но допускаются и даже необходимы для того, чтобы рассказ смешил, преувеличения. Например, юмористический рассказ Дорошевича „Дело о людоедстве" построен так: пропал неизвестно куда околоточный надзиратель; в это время на базаре арестуют пьяного купца, который говорит, что ел пирог с околоточным надзирателем; его понимают так, будто пирог был с начинкой из околоточного надзирателя, и обвинают в людоедстве; заваривается каша; в газетах помещаются возмущенные статьи; политические деятели произносят речи; судебный следователь ведет запутаннейшее следствие, и так далее. В общем, за основу

взята вполне возможная в жизни путаница из-за неправильного понимания; в развитии рассказа воспроизводится действительная картина того, как буржуазное общество отвечает на всевозможные сногсшибательные события,—но это все сделано в преувеличении: приводится, например, статья действительно жившего и работавшего журналиста; статья эта представляет собою преувеличенное, каррикатурное подражание его настоящим статьям, представляет собою п а р о д и ю,—и так далее. Вот эта преувеличенность действительных бытовых черт и создает впечатление смешного, делает рассказ юмористическим.

Сжатость рассказа

Рассказ должен быть краток; такой рассказ легче прочитать, затем, его легче напечатать; писать же его, пожалуй, труднее, чем длинный. В среднем, величина рассказа должна быть от 500 до 1500 газетных строк. Вполне понятно, что в таком рассказе невозможно очень подробно распространяться. Автор должен стремиться выбросить из рассказа все то, что не является совершенно необходимым. Написав рассказ, следует дать ему полежать в столе и через неделю—другую прочитать его и постараться сократить как только можно. Начинающие авторы любят описывать природу и обстановку; приходит герой в лес,—идет длиннейшее описание леса; возвращается герой в свою комнату,—описывается комната; сидит герой ночью у окна,—изображается свод небесный и звезды, и так далее. Всего этого надо решительно избегать. Описывать природу и обстановку можно лишь тогда, когда от этой природы или обстановки зависит какое нибудь действие в рассказе. Предположим, герой пришел в свою комнату в хорошем настроении и полный готовности приняться за работу; но комната плоха, темна, пахнет в ней дурно,—и герой не усидел в своей норе и отправился в пивную, где произошло то или иное; в таком случае описание комнаты необходимо, чтобы читатель проникся настроением героя и понял его побуждения.

Точно так же не следует стремиться к тому, чтобы представить читателю каждый шаг своего героя. Предположим, сегодня герой условился с другим об очень важной встрече через два дня; совершенно не нужно рассказывать, что делал герой в эти два дня, если в течение их ничто не изменилось; нужне просто продолжать: „через два дня, в условленное время, Иван, сидя на бульваре, поджидал Матвея“. Если передается разговор двух действующих лиц, то также не следует стараться разговор этот воспроизвести полностью, достаточно передать несколько фраз, из которых ясно будет, к чему этот разговор привел.

Вообще рассказ должен быть ясен, точен и краток как телеграмма. Все, что можно удалить, без ущерба для пра-

вильного понимания рассказа,—необходимо удалить. Краткости и ясности рассказа очень способствует прием косвенного изображения.

Косвенное изображение

Всякий предмет или явление имеет очень много черт, очень много признаков. Перечислять их все, описывая данный предмет или явление и невозможно, и не нужно. Надо выделить главнейшие признаки. Какие же признаки будут главнейшими? Те, которые нужны в данном месте рассказа. Например, у героя есть большой, дубовый, тяжелый, дорогой, круглый, хорошо полированный стол. Мне нужно описать комнату героя; на столе, допустим, стоят цветы. Нужно ли при описании комнаты упоминать, что стол очень дорогой, дубовый, тяжелый? Нет, не нужно, потому что, при описании комнаты важно передать общее зрительное впечатление. И я говорю: „цветы отражаются в поверхности стола", То, что „цветы отражаются", само говорит о хорошей отполированности стола, и о том, что стол этот содержится аккуратно, что с него стерта пыль, что он блестит. Вот этой короткой фразой я передал сразу несколько признаков стола, передал зрительное впечатление от него,—но передал не прямо, а косвенно, при помощи „цветов". Предположим, что герой сидит у этого стола, получает вдруг неожиданное, потрясающее известие и вскакивает с такой силой, что стол откатывается. Что важно здесь? То, что стол—тяжелый; будь он легким, самое простое движение могло заставить его откатиться. И я пишу: „Иванов вскочил; двухпудовый старинный стол откатился на аршин". Здесь, из множества признаков стола я останавливаюсь на одном, на признаке тяжести. И этим я воспроизвожу силу движения моего героя, не говоря об этой силе прямо ни слова; она изображена косвенно. Предположим, мой герой нуждается в деньгах и решает продать что-нибудь из имущества; здесь будет важен признак высокой цены стола. Я пишу: „мебельщик уносил дорогой стол. Иванов чувствовал себя спокойным на неделю". Ясно: раз стол дорог, значит, за него заплатили приличную сумму денег, значит, герой избавлен на некоторое время от нужды. Ничего этого я прямо не говорю, все изображается косвенно, при помощи нужного именно в данное время признака.

Но часто косвенное изображение применяется и в других случаях,—когда очень трудно прямо изобразить что-нибудь, из-за многочисленности и равноправности признаков. Например, надо изобразить лунную ночь, во время которой герой прогуливается; надо просто для того, чтобы создать у читателя определенное настроение, связанное с лунною ночью, и тем самым ввести читателя в настроение героя.

Как опишешь лунную ночь? Сказать, что на небе луна?—Мало, скупо. Начать перечислять все признаки, и облака, похожие на перья, и бледные звезды, и серебристую голубизну неба?—Слишком длинно, и все эти разрозненные черты едва ли сольются в общую картину. И писатель, учитывая, что читатель видел сотни лунных ночей, и хорошо может себе такую ночь представить,—дает одну какую-нибудь вполне отчетливую и неожиданную деталь, тесно связанную с лунным сиянием; например, говорит между прочим, что на дороге блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса. Так как ночью стекло блестеть и тень чернеть может только при наличии яркого лунного света,—то картина лунной ночи уже готова: читатель, усвоив эту деталь, сам делает нужные выводы, и у него создается нужное представление. Здесь, таким образом, также дано косвенное изображение.

Вот другой случай. Надо описать душевное движение, скажем, гнев. Если мы напишем, что героя „охватила злоба", или, что „пламя гнева разлилось в его груди",—мы не передадим отчетливо ни этот гнев, ни его силу. Следует учесть, в каких внешних движениях может выразиться этот гнев? И указать именно эти движения; читатель сам поймет, в чем дело; и мы пишем: „Иванов скрипнул зубами и сжал кулаки"; эти движения связаны именно с сильным гневом. Мы опять имеем косвенное изображение.

Другим видом косвенного изображения является описание части какого-либо предмета или явления, вместо описания в целом. Предположим, мы хотим изобразить, как встретил наш городок революцию. Совершенно невозможно, конечно, описать всех жителей городка, и рассказать, как каждый из них отнесся к революции. И писатель берет какого-нибудь устойчивого обывателя данного городка, сросшегося с ним, его семью, двух-трех его знакомых, и рассказывает, как революция повлияла на их быт, на их отношение к событиям. В общем эта картина будет верной и по отношению ко всему городку. На косвенном изображении такого рода построены в сущности почти все произведения, так как, говоря о жизни какого-нибудь одного героя, мы тем самым рисуем всех сходных с ним людей.

Сравнение

Всякое изображение должно быть наглядным и картинным; читатель должен иметь возможность ясно вообразить себе то, что ему описывают. С одной стороны, такая картинность достигается тщательным подбором слов, вполне точных, вполне соответствующих картине. Но часто слов самих по себе нет. Нельзя, например, одним словом передать картину данного дома со всеми его главными признаками,—по-

тому, что слова относятся к предметам вообще, а не к данным вполне определенным предметам. При слове, например. „дом“ у меня получается только очень смутное представление жилища,—а какое оно, деревянное, кирпичное, одноэтажное, трехэтажное, и так далее,—ничто это в слове „дом“ не дано. И писатель присоединяет к данному слову несколько других, указывающих на признаки, которые важно в данном случае выделить. Но часто такое присоединение дополняющих слов недостаточно: их требуется слишком много, приходится описание „размазывать“, то-есть ослаблять силу впечатления. Тут на помощь приходит прием сравнения. Автор находит предмет, обладающий сходными чертами с изображаемым, и говорит, что изображаемый похож на этот другой предмет. Тогда читатель переносит с одного предмета на другой присущие первому черты и признаки, и получает отчетливое представление. Кратко говоря, один предмет или явление сравнивается с другим. Вот пример. Писатель описывает лицо пастуха, усеянное черными точками угрей; эти точки слегка синеватого оттенка, слегка угловатой формы, слегка блестят, кажутся твердыми, и так далее; и писатель говорит: „лицо осыпано крупным порохом угрей“. Признаки крупного пороха: зернистость, блеск, твердость, слегка синеватый оттенок,—вполне совпадают с признаками угрей, и сравнение последних с крупным порохом переносит на них его признаки. Или описываются глаза женщины, очень темные, с легким синеватым оттенком, с тусклым блеском, без глубины, влажные; и писатель говорит: „ее глаза походили на мокрую черную смородину“. Получается крайне отчетливое впечатление.

При этом надо иметь в виду, что сравнение только тогда хорошо, когда оно ново, неожиданно. Сравнение губ с розой, зубов с жемчугом, глаз со звездами, реки с лентой, цветочного луга с ковром и так далее, — устарели, стерлись, и ничего не выражают. Начинающему писателю следует учиться у опытных мастеров искусству сравнения, но ни в коем случае у них не заимствовать самих сравнений.

Особенно хороши сравнения и изображения у Бунина, являющегося одним из лучших в русской литературе мастеров образа, у Тургенева, у Гоголя.

Имена

В каждом рассказе действуют люди, и каждое действующее лицо автор должен обозначить, чтобы читатель всегда знал, к кому относятся данные поступки и переживания. Чаще всего, в огромном большинстве случаев такое обозначение делается путем называния действующего лица, путем присвоения ему имени. Этот способ, конечно, необязателен, можно обозначать действующих лиц и иначе; например,

подходит герой рассказа к рыбачьему костру на берегу реки и видит, что у костра сидит несколько человек: высокий один, другой толстый, третий с лысиной и так далее; и в дальнейшем эти лица так и именуются: „сказал высокий", „толстый приподнялся", „лысый махнул рукой". Но такой способ обозначения по какому-нибудь внешнему признаку пригоден только при изложении случайных обстоятельств рассказа, при упоминании о случайных людях. Если же все действующие лица будут обозначаться внешними приметами, то читатель легко может спутаться и сбиться. Поэтому, излюбленный способ обозначения—имя. Но нельзя этот способ применять ко всем действующим лицам; если все случайные лица: извозчик, кондуктор, торговец папиросами, солдат, не пропускающий героя по такой-то улице, и так далее,—если все они будут наделены именами, то у читателя тоже зарябит в глазах. Как правило, можно установить, что именуются главные и второстепенные действующие лица, а третьестепенные и случайные—нет.

Теперь встает вопрос: какие же имена подбирать героям? Здесь многое зависит от установки. Если рассказ—бытовой, то и имена должны быть жизненно правдоподобны. Мы знаем, что личные имена и фамилии в жизни имеют социальную окраску, крестьянин, в общем, носит фамилию другого облика, чем интеллигент; купеческую фамилию тоже нетрудно узнать, поповскую тоже. Крестьянина в бытовом рассказе удобнее называть фамилией, происходящей от собственного имени, например, Матвеев, Потапов; у попа будет фамилия вроде Преображенский, Введенский, Петропавловский,—происходящая от названия праздников или „святых"; купец будет Завалишин, Рукавишников, Хлебенный,—и так далее. С другой стороны, фамилии имеют и национальную окраску: украинец будет носить фамилию с окончанием „ко",—Крамаренко, например, или с окончанием „ук": Корнейчук; немец—фамилию вроде Фрейберг, Миллер, Дуклау; еврей—либо фамилию немецкого склада, либо происходящую от названия какого-либо городка в Западном крае: Шкловский, Могилевский. Следует, читая писателей-бытовиков,—Чехова, Бунина, Горького, Под'ячева,—всматриваться в имена, которые они дают своим героям.

Ошибкой было бы стремиться смешивать в бытовом рассказе социальные окраски фамилий, и называть крестьянина Дальский, Одоевский, попа—Корнейчук, и прочее. Между тем, неопытные писатели очень часто норовят присвоить своему герою имя „погромче", „покрасивее". Этого решительно надо избегать.

При установке юмористической сохраняются бытовые особенности фамилий, только подаются погуще, порезче, преувеличенней. Если поповские фамилии чаще всего связаны с названиями праздников, и вообще с „божественным",—то в юмористическом рассказе попа можно назвать: Вонмигласов, Изведиизтемницын и проч.

При установке приключенческой или фантастической—имена не обязательно должны быть социально или национально окрашены.

Следует избегать одного приема, который применялся встарину и теперь очень часто интересует начинающих авторов: попытка передать при помощи имени свойства или профессию героя; сообразно этому приему разбойника называют Ножов, честного человека—Правдин, полицейского пристава—Мордобоев, учителя—Азбукин. Этот прием устарел и прибегать к нему не следует ни в коем случае.

Иногда действующие лица именуются по имени отчеству и фамилии, иногда только по фамилии, иногда только по имени и отчеству, иногда просто по имени. Вообще надо стремиться к большей простоте и краткости наименования. В повествовании, после того, как данный герой уже назван, его чаще всего обозначают просто фамилией; иногда, если фамилия вообще не была названа,—пользуются тем именем, которым называют героя его товарищи по рассказу, например: „слесарь Иван Матвеевич получил от своего приятеля Прокофия Семеновича из Москвы письмо. Прокофий Семенович сообщал ему, что...“, и уже на всем протяжении рассказа Прокофий Семенович так и будет именоваться.

Мотивировка в рассказе

Действующие лица рассказа совершают различные действия, начиная от самых простых,—встают, садятся, входят, уходят,—до самых сложных,—совершают подвиги, преступления, сражаются, изменяют и так далее. Каждое действие как в жизни, так и в рассказе должно иметь ту или другую причину. Не зная причины, мы часто не в состоянии понять само действие. Представим себе, что некто попадает в плен к врагам и, увидав, что выхода нет, застреливается. Почему? Может быть много причин. Можно застрелиться из гордости, считая себя опозоренным пленением; можно застрелиться из страха перед мучениями, которым могут подвергнуть пленника победители; можно застрелиться, зная, что все равно будешь застрелян; можно застрелиться из опасения, что, будучи подвергнут пыткам, выдашь какие-нибудь военные или партийные тайны,—и прочее. Причин может быть очень много. Но если, скажем, действует причина первая,—гордость, то такой поступок возможен для средневекового рыцаря, с его надутым самолюбием, и совершенно невозможен для попавшего в плен рабочего: при чем гордость здесь? Если причина—страх перед пытками,—то мы понимаем, что самоубийство законно для человека нашего времени, и наоборот, для того же рыцаря такое самоубийство невозможно: по их понятиям такое самоубийство было бы позорной трусостью. Если при-

чина—боязнь не самой пытки, а страх, что, не выдержав боли, выдашь партийную тайну,—мы считаем такое самоубийство геройским. Из сказанного видно, что один и тот же поступок, в зависимости от причин его вызвавших, нам кажется то правдоподобным, то неправдоподобным, то почетным, то глупым или презренным.

Каждое действие в рассказе непременно должно быть обосновано той или другой причиной. Такое обоснование называется мотивировкой.

Действие мотивируется или свойствами характера героя, или другими действиями. Предположим, один герой кровно обидел другого; тот начинает мстить; его действие, следовательно, мотивировано действием первого,—нанесенной обидой. Теперь, как же он мстит? Допустим, он убивает обидчика, или выкрадывает у него какие-нибудь документы, и того обвиняют в краже или в растрате. В первом случае поступок мотивируется решительным и прямым характером мстящего, во втором случае—его трусостью, боязнью ответственности, способностью на подлость. Здесь мотивировка дана характером.

Предположим, в рассказе действуют пожилой, сознательный, степенный рабочий и легкомысленный бесшабашный паренек; начинается гражданская война. Рабочий идет на нее из сознания своего пролетарского долга, а паренек—потому что на войне—весело, много новых впечатлений. Одинаковый поступок мотивирован по разному,—в зависимости от свойств характера.

И постоянно надо иметь в виду основную мотивировку поступков данного лица. Предположим, что наш рабочий ушедший на войну, вдруг начинает заниматься мешочничеством, мародерством; мы сразу почувствуем, что это неверно, фальшиво, так как сознательный героизм, ясное чувство долга, которое двинуло героя на войну,—не может позволить ему шкурничать. Наоборот, очень легко может взяться за грабежи и мародерство наш паренек, у которого поступки мотивируются собственным удовольствием, а не долгом. Как правило: данный характер остается всегда одним и тем же в течение рассказа.

Иногда рассказ („психологический") строится как раз с тем, чтобы показать, как меняется характер, как, скажем из разудалого паренька вырабатывается сознательный и стойкий боец. Такой перелом характера сам должен быть мотивирован каким-нибудь событием, хотя бы грандиозной картиной боя, картиной белогвардейских зверств, речью народного вождя и прочее.

Мотивировка в рассказе вовсе не должна даваться в виде прямого об'яснения от автора: „Иванов был честным человеком и поэтому не мог примириться со злоупотреблениями в своем кооперативе". Мотивировка дается косвенно. Сначала изображается какое-нибудь событие, из которого читателю

становится ясно, что Иванов — честный человек, например, зайдя в правление того же кооператива, он находит на полу деньги и передает их по принадлежности; затем дается изображение злоупотреблений, например, кассир и председатель, взяв из кассы деньги, отправляются на черную биржу спекульнуть; затем, рассказывается, как Иванов узнает о подобных проделках, и затем уже излагается его борьба с нечестными дельцами. Таким образом, мотивировка дается скрыто и косвенно.

Очень часто, для напряжения интереса, мотивировка дается с запозданием, или подается сначала „фальшивая" мотивировка, то-есть заставляют читателя думать, что данный поступок мотивирован тем-то, а затем раскрывают настоящую причину. Например, изображен прямой и революционно-настроенный рабочий, работающий в партии. Читатель готов ожидать от него таких-то поступков. Затем вдруг показывают этого героя в кабинете начальника контр-разведки, предлагающим выдать парткомитет. Читатель начинает думать, что первоначальная обрисовка неверна, что герой носит личину честного партийца, а на самом деле негодяй. Затем выясняется, что он дал неверный адрес комитета, и успел похитить в контр-разведке важные бумаги, обладание которыми должно принести прямую пользу партии. Тогда и выясняется настоящая мотивировка его посещения контр-разведки.

Изложенное в этой главе, как и во всех прочих, является только подбором начальных сведений, руководствуясь которыми рабкор может разбирать произведения больших писателей и учиться у них приемам мастерства. Для расширения этих сведений начинающему писателю следует внимательно ознакомиться с книгой Томашевского „Теория литературы".

ПРИЛОЖЕНИЕ

О посылаемой рукописи

Рукопись произведения, посылаемого в редакцию газеты, журнала или в издательство, должна быть аккуратно и разборчиво написана чернилами или, еще лучше, перепечатана на пишущей машинке и, о б я з а т е л ь н о, только на одной стороне бумаги. Неразборчивая, грязная, нацарапанная карандашом рукопись, возможно, даже не будет прочтена. Написанная на обеих сторонах бумаги рукопись представит большие затруднения для типографии.

Если рукопись занимает несколько листов бумаги,—они должны быть отчетливо перенумерованы.

При переписке не следует скупо лепить строку к строке и надо оставлять сбоку страницы поля,—чтобы редактор имел место для своих заметок, поправок и вставок.

Каждая рукопись должна быть подписана и снабжена указанием точного адреса автора.

Н е о б х о д и м о, посылая рукопись, оставлять у себя копию. Мелкие рукописи обыкновенно, в случае непринятия, не возвращаются автору; кроме того, рукопись может затеряться на почте или в редакции,—и, если у автора не осталось копии, то иногда многолетний труд может пропасть даром.

Посылать рукописи по почте следует з а к а з н о й б а н д е р о л ь ю,—это дешевле, чем заказным письмом или, если рукопись велика, посылкой.

У себя в записной книжке надо отмечать, когда послана данная рукопись,—это очень облегчает наведение справок.

О подписи

Каждое произведение подписывается,—иногда настоящим именем автора, иногда вымышленным, п с е в д о н и м о м. Если имя и фамилия автора принадлежит к числу очень распространенных, например „Петр Иванов“, то лучше придумать псевдоним.

Псевдоним для подписи стихов, рассказов, больших статей обыкновенно избирается раз навсегда, и по большей части строится в виде имени и фамилии, например: „Максим Горь-

кий", „Борис Пильняк". Нередко журнальный псевдоним, для подписи статей, имеет другой вид, например: „Незнакомец", „Седой", „Волжанин" и т. п. Для подписи же художественных произведений, обыкновенно, псевдоним такого вида не употребляется.

Для рабкорских заметок, корреспонденций и мелких статей часто применяются „легкие" подписи. Например, ставится только начальная буква имени или фамилии (инициал): „В.",— от фамилии „Васильев", „Н. Ф."—от „Николай Федоров";— или же последняя буква, последний слог, например: „—ко",— от фамилии „Тарасенко". Или вместо инициалов обозначается их азбучное произношение: вместо „Н. Ф.", что произносится „эн", „эф", пишут: „Энэф". К „легким" относятся и такие псевдонимы, как „Шило", „Глазок", „Подшипник", и т. д.

Рукопись, подписанная не собственным именем автора, все-таки должна быть снабжена указанием этого имени; по желанию автора, редакция может это имя сохранить в тайне.

О гонораре

Литературный материал, принятый к напечатанию в газете, в журнале, в сборнике или к изданию отдельной книжкой, как правило, оплачивается. Эта оплата называется гонораром. Гонорар исчисляется по особому тарифу, утверждаемому Центральным Бюро Секции работников печати ЦК Рабпроса. В отдельных случаях возможно особое внетарифное соглашение между автором и редакцией.

В московских и ленинградских изданиях стихи оплачиваются в среднем по 1 р. за строчку, а художественная проза по 150 р. за печатный лист, т е. за сорок тысяч букв. В рукописи, отпечатанной на машинке, с двойным интервалом между строками, печатный лист занимает приблизительно двадцать страниц писчего формата.

Материал принятый, но ненапечатанный по вине редакции, оплачивается в половинном размере.

О договоре

При выпуске произведения отдельным изданием между автором и издательством заключается договор. Автор должен следить, чтобы в договоре были указаны следующие моменты: срок, на который приобретается право издания; срок, в который издательство обязано выпустить книгу; цифра гонорара; сроки выплаты этого гонорара; количество экземпляров, которое может быть напечатано издательством (тираж).

Права автора в отношении своего произведения определяются особым законом, „Положением об авторском праве" и защищаются месткомами писателей или секциями работников печати при губотделах Рабпроса, а также Судом Республики.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Глава первая: ЧТО ТАКОЕ ЛИТЕРАТУРА. Какая бывает литература. Какие бывают писатели. Надо учиться. Как учиться. Свойство писателя. Что такое слово. Русские и иностранные слова. Общий и областные слова. Старинные и новые слова. Сочетание слов. Целеустремленность писателя. . . . . 3—15

Глава вторая: КАК ПИСАТЬ СТАТЬИ. Какие бывают статьи. Как пишется заметка. Передовая статья, фельетон, корреспонденции. Разбор статьи Ленина „О характере наших газет". Тема, идея, развитие. Как пишется корреспонденция. Стенная газета. Как писать фельетон для стенгазеты. Пародия. . . 16—34

Глава третья: КАК ПИСАТЬ СТИХИ. Стихотворный размер. Стопа. Какие бывают стопы. Окончания. Цезура. Большая цезура. Стопосочетание. Отступление от размера. Описание размеров. Паузный стих. Гекзаметр. Анакруза. Рифма. Ассонанс. Расположение рифм. Звукопись. . . . . 35—59

Глава четвертая: КАК ПИСАТЬ РАССКАЗЫ

[illegible], фабула, [illegible] Чехова „Хамелеон". Установка. Сжатость рассказа. Косвенное изображение. Сравнение. Имена. Мотивировка в рассказе. . . . . 60—78

Приложение: О посылаемой рукописи. О подписи. О гонораре. О договоре. . . . . 79—80

Цена 80 коп.

КНИГИ ТОГО ЖЕ АВТОРА:

СТИХИ:

Гонг. Изд. II. 1917.

Раковина. Изд. II. 1922.

Броненосец „Потемкин". 1923.

ИССЛЕДОВАНИЯ:

Трактат о русском стихе. Часть I. Изд. II. 1922.

ПЕРЕВОДЫ:

Верхарн.—Полное собрание поэм. Т.т. II, III, V, VI. 1923.

Гюго — Революция. 1925.

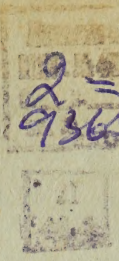
Гейне. — Избранные стихи. 1924.

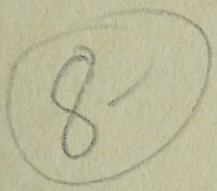
Эредиа. — Избранные сонеты. 1920.

УЧЕБНИКИ:

Практическое стиховедение. Изд. II. 1926.

MK 397220





UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00024004710